Der Bilderrahmen im Lichte seiner wichtigsten Funktionen

DISSERTATION
zur Erlangung des
DOKTORGRADES
DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
DER EBERHARD-KARLS-UNIVERSITÄT
ZU TÜBINGEN

vorgelegt von
RENATE KÜBLER

aus Stuttgart
1970

1969

Der Bilderrahmen im Lichte seiner wichtigsten Funktionen

DISSERTATION
zur Erlangung des
DOKTORGRADES
DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
DER EBERHARD-KARLS-UNIVERSITÄT
ZU TÜBINGEN

vorgelegt von
RENATE KÜBLER

aus Stuttgart
1970

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät
der Universität Tübingen

Hauptberichterstatter:	Professor Dr.B.Baron v.Freytag gen.Löringhoff
Mitberichterstatter:	Professor Dr.O.F.Bollnow
Dekan:	Professor Dr.G.Müller-Schwefe
Tag der mündlichen Prüfung:	22.7.1969

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

Die Reprografie Karl Mayer KG. Stuttgart

I N H A L T

Einleitung	Seite 3
Kunsthistorische und kunsttheoretische Vorbemerkung	Seite 8
Der Gegenstand unserer Untersuchung	Seite 29
Rahmen und Raum	Seite 32
Rand, Borte, Rahmen	Seite 46
Der Rahmen als Mittel der Kommunikation	Seite 53
Exkurs über den Sockel	Seite 61
Zusammenfassung	Seite 68
Literaturverzeichnis	Seite 69
Anhang	Seite 72

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547613_0060

Suchen wir also ein noch schlichteres
Thema als das schlichte Gemälde des
schlichten Malers. Zum Beispiel seinen
vergoldeten Rahmen. Meditieren wir ein
wenig über seinen Rahmen. Selbst wenn
wir uns so beschränken, werden wir nur
zu gewiss in den Anfängen stecken bleiben.

Ortega y Gasset [1]

Comme un beau cadre ajoute à la peinture,
Bien qu'elle soit d'un pinceau très-vanté,
Je ne sais quoi d'etrange et d'enchanté
En l'isolant de l'immense nature

Charles Baudelaire [2]

Der Plan zu dieser Arbeit entstand in einem Gespräch angesichts eines frisch gerahmten Bildes.
Unsere Vorstellungen von den Funktionen des Bilderrahmens waren zu Beginn ähnlich denen Ortega y Gassets. Dieser "schlichte Gegenstand" fällt kaum ins Auge. Wenn wir Bilder betrachten,kommt uns fast nie in den Sinn, den Rahmen als abtrennbaren Teil dieser künstlerischen Objekte anzusehen. Eigentlich entdecken wir den Rahmen erst, wenn wir die Darstellung zur Genüge betrachtet haben, unser Auge an ihr ermüdet ist und sich an einem neutralen Gegenstand etwas ausruhen will, oder wenn er von einem Gemälde entfernt worden ist, wir es dann als nackt, als unvollkommen empfinden, oder im entgegengesetzten Fall, wenn ein Bild, das unbeachtet ungerahmt irgendwo stand, plötzlich, weil es einen Rahmen bekommen hat, erst ganz als ein Kunstwerk von großer

---

1) Jose Ortega y Gasset, Meditation del Marco, in: Obras Completas, Tomo II, El Espectador, quarte Edicion, Madrid 1957, S.308
deutsche Übersetzung von Helene Weyl, Meditation über den Rahmen in: Über die Liebe, Stuttgart, 1950
der Aufsatz stammt aus dem April 1921
mit freundlicher Genehmigung des Verlages Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart hier abgedruckt S.72 ff.
2) Charles Baudelaire, le cadre, in Les Fleurs du Mal,Paris, 1857

Schönheit sichtbar wird. Dann bemerken wir, daß der Rahmen die ästhetische Wirkung, die ein Bild auf uns ausübt, verändern kann; er kann unser Interesse steigern, kann uns anziehen, unseren Blick auf das bemalte Stück Leinwand konzentrieren und uns die Umwelt vergessen lassen, indem er sie von der Darstellung ausschließt, bzw. diese einschließt, er kann aber auch das Bild öffnen, indem der Bildausschnitt nun als Einblick in ein Intérieur oder als Ausblick aus einem Fenster wirkt und uns Weiträumigkeit ahnen läßt.

Beobachtungen dieser Art lenkten unsere Aufmerksamkeit auf den Rahmen, und wir bemerkten, daß außer der speziellen kunsthistorischen Literatur, die sich mit Arten des Rahmens, mit Stil- und Materialfragen befaßt, wenig über ihn als solchen geschrieben worden ist. Dies erschien uns umso erstaunlicher, als fast nie ein Bild, sei es im Museum oder in Wohnräumen, ohne Rahmen auftritt, und der Rahmen in weiterem Sinne in unserer Umwelt so häufig ist wie Tisch, Stuhl oder Bett - denken wir nur an Tür- und Fensterrahmen, die in jedem Haus vielfach vorhanden sind.

Auch in den bekanntesten Ästhetiken des 19. Jahrhunderts fanden sich nur wenige Bemerkungen zum Bilderrahmen. Bei Kant taucht er unter "Erläuterungen durch Beispiele" unter dem Stichwort "Zierrat" in zwei Zeilen auf[1], - "Einfassung von Gemälden" steht da -; in Hegels Ästhetik konnten wir das Wort oder ein entsprechendes überhaupt nicht finden.
Infolgedessen erschien eine erneute und erweiterte Untersuchung des Begriffs und der Funktionen des Rahmens als gerechtfertigt.

Das Problem des Rahmens tritt in Ästhetiken zwar auf, vor allem bei Autoren nach Hegel, insbesondere bei Vischer, Lipps, Simmel und Nicolai Hartmann, aber eine ausführlichere und methodische Betrachtung fehlt. Eine Arbeit, die sich speziell mit den Schutzfunktionen des Rahmens befasste, erschien als Dissertation 1909[2].

Ortega y Gasset verdanken wir eine schöne kleine Schrift "Medita-

---

1) Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, Berlin und Libau, 1790 § 14, S.43

2) Erich Everth, Der Bilderrahmen als ästhetischer Ausdruck von Schutzfunktionen, Dissertation, Leipzig, 1909

tion über den Rahmen"[1]. In ihr ist mancherlei von dem bemerkt, was wir im folgenden entwickeln und begründen wollen. Mit umsomehr Genuss wird sie der Leser vielleicht nach unserer Untersuchung hier im Anhang lesen.

So eng und dürftig uns das gestellte Thema zu Beginn der Arbeit erschien, so breit und reich entwickelte es sich in der Folge, als wir das Phänomen des Rahmens auf seine Funktionen, seine begriffliche Bestimmung und seine Einordnung in die Ästhetik prüften. So mussten wir vorerst davon absehen, auch Verallgemeinerungen, so z.B. Rahmen, die als Tür- oder Fensterrahmen auftreten und dergl., hier weiter nachzugehen, so Interessantes das schon beim ersten Hinsehen versprach. Die Rahmenerzählung in der Literatur, die Bühne als Rahmen des Dramas, das Drama im Drama, musikalische Umrahmungen, alles das bleibt ausser Betracht. Da handelt es sich um Rahmen in einem erweiterten Sinne des Wortes, während wir uns an seinen normalen Sinn, den B i l d e r r a h m e n halten wollen. Wenn man von Rahmen etwa bei einer R a h m e n -erzählung spricht, benutzt man das Wort in einem übertragenen Sinn, vergleichsweise, macht Gebrauch von gleichen Verhältnissen hier und dort. Besonderheiten dieser "Rahmen" würden für sich ein interessantes Thema hergeben, dessen Behandlung wir insofern vorbereiten, als wir eine normale Folie schaffen, von der sich diese Besonderheiten besser als sonst abheben können.

Nur dem Sockel haben wir einen kurzen Exkurs gewidmet; er erschien uns dem Rahmen zu verwandt, als daß wir ihn hätten ganz übergehen können. Der Sockel hebt die Plastik aus der Umwelt heraus, bringt sie in eine sowohl dem Auge wie dem Objekt angemessene und zugleich schützende Höhe. Trotzdem wird er von uns zwar als zur Plastik gehörig betrachtet, aber doch nicht als ein Teil ihrer selbst. Der Rahmen, dessen Funktionen denen des Sockels sehr ähnlich sind, fällt im Gegensatz zu diesem viel weniger auf und scheint viel enger zum Bild zu gehören.

Vom Künstler selbst entworfene oder zumindest ihm zugeschriebene

---

1) José Ortega y Gasset, a.a.O.

Rahmen sind Randphänomene wie viele andere, die wir gelegentlich und nur teilweise berücksichtigen können, so interessante Überlegungen sich daran auch knüpfen lassen. Überhaupt ergaben sich von der Kunstgeschichte aus immer wieder Ansätze, die hätten behandelt werden müssen, wenn uns nicht philosophische und ästhetische Erörterungen, gerade diejenigen, die bis dato vernachlässigt wurden, dringlicher erschienen wären.

Uns war wichtig, zunächst eine klare Terminologie für die theoretischen Gesichtspunkte, für das Einfachste und Allgemeinste am Rahmen überhaupt, zu entwickeln. In der Folge haben wir uns vor allem auf die ontologischen und ästhetischen Problemstellungen beschränkt und versuchen zu zeigen, daß und wie an einem solchen, scheinbar nur als materielles Ding gegebenen Gebilde philosophische Fragen entspringen.

Wir gehen aus vom Normalfall des gerahmten Bildes an der Wand und kommen nur selten auf Ausnahmefälle zu sprechen. Wo allerdings, wie in manchen Richtungen der modernen Kunst, der Begriff des Bildes selbst sich so gewandelt hat, daß das Verhältnis des Bildes zum Rahmen sich mitveränderte, da werden wir nicht umhin können, das zu erwähnen.

Daß aus der Menge von Ansatzpunkten und Anregungen die wichtigsten und fruchtbarsten bearbeitet wurden und zu einem gewissen Ergebnis geführt werden konnten, verdankt die Verfasserin den anregenden und klärenden Gesprächen mit Herrn Professor Baron v.Freytag gen. Löringhoff. Durch ihn wurde sie zu dem Thema angeregt, er diskutierte mir ihr in vielen Stunden die Hauptpunkte und half, das Ganze in seine jetzige Form zu bringen. Ihm sei hierfür sehr herzlich gedankt.

Ebenfalls dankt sie ihren anderen Lehrern und Freunden, die durch anregende Gespräche und manchen Hinweis auf Anschauungsmaterial die Arbeit unterstützten.

Kunsthistorische und kunsttheoretische Vorbemerkung

Wir beginnen notwendigerweise mit dem kunsthistorischen Begriff Rahmen und schliessen uns dabei der zusammenfassenden Darlegung in einem Reallexikon[1] an. Dort wird vom Rahmen in drei Hinsichten gesprochen:

E r s t e n s wird er ä s t h e t i s c h eingeführt als das Mittel, welches "das Bild" von seiner Umgebung abtrennt und es als autonomes künstlerisches Objekt dem Betrachter darbietet.

Z w e i t e n s wird er p r a k t i s c h eingeführt als das Mittel, welches das Kunstwerk schützt. Diese Angabe ist etwas unvollständig, insbesondere deshalb, weil mindestens die Hängung des Bildes den Rahmen ebenso notwendig macht, wie er es zum Schutz des Bildes ist. Mit dieser Schutzfunktion setzte sich ausführlich Erich Everth in seiner Dissertation über die Schutzfunktionen des Bilderrahmens auseinander. Er untersucht in welcher Weise der Rahmen dem Bild Schutz bietet, nämlich gegen Druck und Stoß von hinten, oben und unten, den Seiten und von vorne. Ebenso schütze er das Bild vor sich selbst, das heißt vor einem Ein - rollen oder Einknicken der bemalten Fläche. Nicht zu vergessen ist der Schutz, den der Rahmen dem Bild vor dem Beschauer bietet; der Beschauer, der nur zu gerne alles, was er betrachtet, anfassen möchte, wird durch den Rahmen vom Bild distanziert - zum einen räumlich, zum anderen auch in psychologischer Hinsicht; der Rahmen übt eine "noli me tangere"-Wirkung auf ihn aus.

D r i t t e n s wird im Reallexikon hervorgehoben, daß der Rahmen der W e r t u n g des Bildes diene, insofern zum Beispiel dessen Kostbarkeit durch ihn besonders betont werden kann. Auch auf diese Funktion weist Everth hin, wenn er zeigt, daß ein Besitzer schon dadurch, daß er ein bestimmtes Bild rahmen läßt und damit ausdrückt, daß er es aufhängen möchte, ihm eine bestimmte Wertung gibt. Ohnehin entspricht natürlich schon der Wunsch, etwas zu schützen, einer gewissen Wertung.

---

1) Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, herausgegeben von Otto Schmitt, Stuttgart, 1937, Stichwort: Bilderrahmen

Diese gewiss zutreffenden Angaben aus dem Bereich der kunsthistorischen und kunsttheoretischen Literatur erscheinen uns zu allgemein. Sie sind stärker pragmatisch und technisch als ästhetisch orientiert. Es wird zwar, wenn auch indirekt, eingeräumt, daß der Rahmen ein Mittel der dekorativen Wirkung von Kunstwerken darstelle, aber welcher Art sie ist und in welchen ästhetischen Grenzen sie sich erstreckt, wird nicht untersucht. Dies hängt natürlich damit zusammen, daß die Kunstwissenschaft auf Grund ihrer Probleme immer stärker von historischen, geisteswissenschaftlichen und ikonographischen Problemen ausgehen muß, als von ästhetischen; gerade diese jedoch interssieren uns.

Unser Ausgangspunkt: Äusserungen über den Bilderrahmen aus der Literatur der Ästhetik von Kant bis Nicolai Hartmann.

In der Kantischen Ästhetik, der "Kritik der Urteilskraft"[1], tritt der Rahmen unter dem Stichwort "Einfassung der Gemälde" auf. Damit wird hervorgehoben seine Aufgabe, die Aufmerksamkeit auf den Gegenstand zu lenken, und daß er zu dem gehört, was Kant "den Zierrat" nennt, "das ist dasjenige, was nicht in die ganze Vorstellung des Gegenstandes als Bestandstück innerlich, sondern nur äusserlich als Zutat gehört und das Wohlgefallen des Geschmacks vergrössert, tut dieses doch auch nur durch seine Form, wie Einfassungen der Gemälde oder Gewänder an Statuen, oder Säulengänge um Prachtgebäude. Besteht aber der Zierrat nicht selbst in der schönen Form, ist er, wie der goldene Rahmen, bloß um durch seinen Reiz das Gemälde dem Beifall zu empfehlen, angebracht, so heisst er alsdann S c h m u c k und tut der echten Schönheit Abbruch."[2]

Man merkt zunächst, daß der Rahmen mit dem Begriff "Einfassung" hier nur in einer Funktion gesehen ist. Diese Bestimmung wird jedoch nicht sonderlich betont. Offenbar spielt für Kant etwa die trennende Leistung des Rahmens zwischen Bild und Umgebung keine

---

1) Immanuel Kant, Kritik der Urteilskraft, Berlin, 179o
2) ebenda, S.43

sehr große Rolle. Sein Begriff "Einfassung" ist ist ohne viel Gewicht zu verstehen, denn der Rahmen, so sagt Kant, liefere einen "Zusatz zu dem Wohlgefallen an der Form ..., weil sie (die Einfassung, Ergänzung vom Verfasser) diese letztere nur genauer, bestimmter und vollständig anschaulich" mache. Diese Aufgabe des Rahmens wird jedoch sogleich (natürlich im Kantischen Sinne) als eine ästhetische bestimmt, sofern der Rahmen, obwohl nur äußerlich als Zutat fungierend, "das Wohlgefallen des Geschmacks vergrössert"[1]. Es kommt also im Ganzen auf eine doppelte Rolle des Rahmens hinaus, nämlich "Form oder Zierrat des Bildes zu sein"[2].
Das Schwanken zwischen "Zierrat" und "Schmuck" in dieser Äußerung Kants zeigt deutlich, daß er gespürt hat, wie problemgeladen das Phänomen Rahmen ist.

Auch in den wichtigen Beiträgen, die in der zweiten Hälfte des 19.Jahrhunderts zur Entwicklung der Ästhetik als mehr oder weniger autonomer philosophischer Disziplin geleistet wurden von Autoren wie B.Bolzano[3], A.Zeising[4], R.Zimmermann[5], M.Carrière[6], G.Th.Fechner[7], F.Nietzsche[8], Chr.v.Ehrenfels[9], F.Th.Vischer[10], S.Witasek[11], B.Croce[12] und Karl Bühler[13] taucht merkwürdigerweise der Rahmen als ästhetisches Thema nur selten auf.

---

1) I.Kant, a.a.O., S.43
2) ebenda S.43
3) Bernard Bolzano, Der Begriff vom Schönen, 1840
4) Adolf Zeising, Aesthetische Forschungen, Frankfurt/M.,1855
5) Robert Zimmermann, Studien und Kritik zur Philosophie und Ästhetik, Wien, 1870
6) Moritz Carrière, Aesthetik, 2.Aufl.,Leipzig, 1873
7) Gustav Theodor Fechner, Vorschule der Aesthetik, Leipzig, 1876
8) Friedrich Nietzsche, Die Geburt der Tragödie, Werke in drei Bänden, herausgegeben von K.Schlechta, 1.Bd., München, 1954
9) Christian v.Ehrenfels, Über Gestaltqualitäten, 1890
10) Friedrich Theodor Vischer, Das Schöne und die Kunst, Vorträge, herausgegeben von Robert Vischer, Stuttgart 1898
11) Stefan Witasek, Grundzüge der allgemeinen Aesthetik, Leipzig, 1904
12) Benedetto Croce, Estetica, 3.Aufl.,Bari, 1909
13) Karl Bühler, Die Gestaltwahrnehmungen, Stuttgart, 1913

Im Bereich dieser Ästhetiken ging es um das, was seit Hegel und Vischer als "Gehalt" des Kunstwerkes gilt, nicht um materiale, technologische Aspekte, zu denen der Rahmen zu zählen wäre.
Meist wurde er unter den Begriff des "Dekorativen" eingeordnet, bei Kant steht er unter dem Stichwort "Zierrat"; dabei ist gerade diese dekorative Funktion des Rahmens seine unwichtigste. Das Bild soll schmücken, dekorieren, es selbst bedarf keines Schmuckes, der Rahmen darf als Vermittler n e u t r a l sein. Ein aufdringlich dekorativer Rahmen wirkt wie in Gold ausgezogene Anführungsstriche um eine schöne Rede.

Friedrich Theodor Vischer hat als einziger von den genannten Autoren sich genauer mit dem Rahmen befasst. Bei ihm ist er nicht Teil des Dekorativen, sondern wird im Kapitel über "Form, "Begrenzung in Raum und Zeit", "Maß", "Klare Teilung des Vielen", "Regelmäßigkeit", "Symmetrie" behandelt. Hier unter den "formellen Bestimmungen des Schönen",[1] scheint uns der Rahmen auch besser untergebracht als im Bereich des Dekorativen. Vischer hat seine nur untergeordnete Funktion im Zusammenhang mit dem Bildding erkannt. Dennoch bringt er einige neue und für uns wichtige Gedanken. Er zitiert Platon:"Das Schöne ist das Maß, das Symmetrische, das Begrenzte".[2] Im Schönen werde das Begrenzte ins Unbegrenzte gebracht. Vischer fährt fort: "Jedoch im allgemeinen ist zu sagen, es wird immer sein: E i n h e i t i n d e r V i e l h e i t . Nichts Zusammenhangloses ist schön. Die Vielheit muß gebunden sein durch eine Einheit.

Verlangt wird vor allem: b e s t i m m t e ä u s s e r e B e g r e n z u n g . Dies geht nun natürlich schon daraus hervor, dass wir gleich gesagt haben, das Schöne sei immer ein Individuum ...

Alles, was in der Welt ist, steht in einem fortlaufenden Zusammenhang. So alles, was wir mit dem Auge wahrnehmen. Eine Handlung z.B. steht im unendlichen Fluss der Begebenheiten, ist also an sich nicht herausgehoben, aber alles Schöne ist e i n H e r a u s -

---

1) F.Th.Vischer, a.a.O.,S.115
2) ebenda, S.116 f.

s c h n e i d e n [1] des Gegenstandes aus der unendlichen Vielheit der Dinge. Also wir geben eine Grenze. Ein Gemälde ohne Rahmen gefällt nicht, man will einen Abschluss. Das folgt schon aus dem Begriff: Individuum.-"

Wir zitieren hier so ausführlich, weil gleichzeitig zwei für uns wichtige Funktionen des Rahmens herausgestellt werden: die räumlich begrenzende, isolierende, die eine der wichtigsten Funktionen des Rahmens überhaupt ist, und zum anderen die individualisierende: der Rahmen macht das Bild endgültig zu einem Individuum mit Eigenwert. Wie die Wahl des Sujets, des Materials, des Formates und zuletzt die Signatur des Künstlers das Bild zum Individuum werden läßt, das sich von allen anderen Bildern unterscheidet, so kann der Besitzer es noch einen Schritt weiter individualisieren, indem er einen sowohl dem Bild als auch seiner Umgebung (dem Mobiliar etwa) und seiner persönlichen Wertschätzung des Bildes angepassten Rahmen hinzufügt. Das wird auch beim Einrahmen von Kopien und Reproduktionen wichtig. Nur so kann man ihnen Individualwert verleihen.

Bei der Frage nach der richtigen Begrenzung, das heißt, danach, wie der Künstler den richtigen Ausschnitt findet[2], denkt Vischer auch an die "Einfassungen des Kunsthandwerkes, z.B. Bucheinbände, Vertäfelungen und dergl.". Auch hier stellt er fest, daß das Auge "einen Abschluss, eine Beruhigung, ein Punktum" brauche. Er spricht von einem ästhetischen "Gesetz der Abgrenzung".

Die zweite Bestimmung des Schönen war bei ihm das M a ß . "Das bezieht sich auf Raum (Grösse), Zeit (Länge und Kürze der Dauer) und Kraft (welche eigentlich schon weiter führt)."[3]

"Ein Kunstwerk soll n i c h t z u g r o ß und n i c h t zu k l e i n sein"[4]
"Überschreitet es durch Größe die Fassungskraft unserer Sinne und inneren Vorstellung, so schadet es sich selbst"[5]. Vischer geht in diesem Zusammenhang nicht explizit auf den Rahmen ein, er bringt Beispiele für zu große und zu kleine Kunstwerke. Uns

---

1) Anmerkung: vom Verfasser gesperrt
2) vergl.hierzu unsere Ausführungen im Kapitel Rahmen und Raum
3) F.Th.Vischer, a.a.O., S.118
4) vergl.Aristoteles Poetik VII, 1o1
5) F.Th.Vischer, a.a.O., S.118

drängt sich bei dieser Überlegung jedoch der Gedanke auf, den die Erfahrung bestätigt, daß auch der Rahmen ein bestimmtes Maß nicht übersteigen darf. Ein Bild, das in seinen Ausmassen so ist, daß es nicht mit einem Blick überschaut werden kann, braucht ästhetisch eigentlich keinen Rahmen; denn hier wird dieser auf seine technischen Funktionen reduziert; als ästhetisches Mittel fällt er in solchen Fällen aus, weil er selbst erst recht nicht mehr als Ganzes erfasst werden kann. Auch die isolierende und die konzentrierende Funktion gehen verloren. Eine weitere Frage wäre die nach der Rahmenbreite, die ebenfalls vom Format des Bildes abhängig zu sein scheint. Ein überdimensionales Bild, wie der Engelsturz des Rubens, braucht einen breiten Rahmen, allein aus technischen Gründen. Sehr kleine Bilder brauchen zuweilen aus ganz anderen Gründen einen breiten Rahmen, in denen sie fast verschwinden. Ohne diesen Rahmen gingen sie gleichsam verloren und könnten sich gegen grössere etwa an derselben Wand ästhetisch nicht durchsetzen. Beim Bild im normalen Format richtet sich die Rahmenbreite auch nach dem dargestellten Sujet: Ein lebensgroßes Porträt bedarf eines breiten Rahmens, der deutlich als Trennung zwischen der Darstellung und der Umwelt fungiert. Einer Landschaft, die sowieso sofort als Kunstwerk, als blosse Abbildung der Realität erkannt wird, genügt eine dünnere Leiste. So ist auch einzusehen, daß der Kubismus und die gesamte abstrakte Malerei, die kein gegenständliches Sujet mehr aufweist, auf breite Rahmen verzichtet, meist sogar überhaupt auf jeden Rahmen verzichten kann. Hier ist keine Täuschung des Beschauers mehr möglich. Hier erkennt er sofort, daß es sich um ein Kunstwerk handeln soll. Und dieses selbst legt gar keinen Wert darauf, isoliert und aus der umgebenden Wirklichkeit herausgenommen zu werden.

Als ein drittes Moment der Form bezeichnet Vischer die klare Teilung des Vielen. Die einzelnen Teile sollen sich deutlich und klar voneinander abheben. "So wollen wir Einfassung an den Tapeten, an den Möbeln. Die Füllungen an einem Schranke müssen voneinander abgehoben sein durch Leisten; sonst sind sie wie ein Satz ohne Interpunktion"[1].

---

1) F.Th.Vischer, a.a.O., S.12o

Sicher bezieht Vischer diese Forderung ganz besonders auf das Bild und den Rahmen. Ein Bild ohne Rahmen wirkt, um im Gleichnis Vischers zu bleiben, wie eine zitierte Rede ohne Anführungszeichen.

Der vierte Punkt Vischers ist die Regelmäßigkeit. "Einmal G l e i c h f ö r m i g k e i t der Richtung einer Linie oder Fläche. Dann W i e d e r h o l u n g ." und Vischer fragt: "Was würden Sie zu einem Gemälderahmen sagen, der nicht gleichmässig ist?"
Gerade der Rahmen sollte ringsum gleich gestaltet sein, nicht nur, was die Form, sondern auch, was die Farbe betrifft. Wenn wir um ein Bild einen weissen Rahmen gegen einen schwarzen austauschen, so verändert dies die ästhetische Wirkung nur wenig. Bringen wir jedoch einen bunten Rahmen an, an dem eine Leiste rot, die andere blau, die dritte gelb und die vierte grün ist, so ist damit nicht nur die isolierende Funktion des Rahmens,die wesentlich auf seiner Neutralität beruht, aufgehoben, sondern der Rahmen wird zu einem eigenständigen "Kunstwerk", zumindest zieht er unsere Aufmerksamkeit in ähnlicher Weise auf sich. Seine einheitliche und zusammenfassende Wirkung schlägt ins Gegenteil um, er zerstreut das Bild, läßt seine Grenzen verschwimmen. Er schadet nicht nur dem Gemälde, sondern er verringert die ästhetische Wirkung des gesamten Bilddinges stark.
In der Tat haben wir einen ungleichmäßigen Rahmen bei der Suche nach besonderen Rahmenformen nur ein einziges Mal im Jugendstil gefunden, und hier war er nicht für ein Gemälde gedacht, sondern für einen Spiegel; das heißt, hier sollte der Rahmen als selbständiger d e k o r a t i v e r Gegenstand fungieren. Denn der Rahmen um einen Spiegel hat keinen Bezug zum jeweils wechselnden Spiegelbild. Ein Spiegel kann, wie wir heute wissen, sehr gut auf jeden Rahmen verzichten. Tritt der Rahmen aber im Normalfall als Bilderrahmen, wie wir ihn untersuchen wollen, auf, so erwarten wir auf jeden Fall die von Vischer geforderte Regelmäßigkeit. Die Gleichförmigkeit der Richtung ist beim Rahmen gegeben. Daß wir mehr rechteckige, bzw. quadratische als runde und ovale Rahmen finden, mag ein Zeichen dafür sein, daß das Auge eine horizontal-vertikal-orientierte Figur dem Kreis und dem Oval vorzieht. Dieses wieder hängt damit zusammen, daß wir auf ebenem Boden auf-

recht stehen.

Auch Vischers Prinzip der Wiederholung ist an der Mehrzahl der Rahmen gegeben. Meist ist die einzelne Leiste mit einem fortlaufenden Ornament verziert. Ornament heißt aber: unendlicher Rapport eines Schmuckelementes.[1]

Von der Regelmäßigkeit geht Vischer über zur Symmetrie. Auch hier ist vom Rahmen nicht explizit die Rede, aber für Vischer verstand es sich wohl von selbst, daß der Rahmen symmetrisch sei. Im Zusammenhang mit der Proportionslehre verweist der Autor auf die Berechnungen Zeisigs und Fechners zum Goldenen Schnitt. Vischer steht ihren Versuchen skeptisch gegenüber. Zu unserem Problem werden ihre Überlegungen nichts beitragen; zwar ist es durchaus denkbar, daß Bilder im Verhältnis des Goldenen Schnittes proportioniert sind, ob aber gerade diese Maßverteilung etwas an der ästhetischen Wirkung des Rahmens verändert, ist weder von Zeising noch von Fechner her zu klären.

Wenden wir uns weiter Vischer und seiner zentralen Frage nach der Harmonie des Kunstwerks zu: "Ist das Schöne nicht mit den vorangegangenen Überlegungen wie Symmetrie, Regelmäßigkeit und Proportion ganz und gar auf Zahlen zu bringen?" Die Antwort lautet: "Diese mathematischen Formen sind am Schönen das Knochengerüste ... sie sind Vorbedingungen. Das Mathematische ist abstrakt und dennoch die Grundlage des Schönen."[2]
Dem Rahmen liegt sehr einsichtig eine mathematische Figur zugrunde, Rechteck, Quadrat, Kreis oder Ellipse. Er zählt ganz sicher zu diesem Knochengerüst und wenn er, wie von Vischer, in dieser Funktion, so beschränkt sie auch erscheinen mag, gesehen wird, so hat man etwas vom Wesen des Rahmens erfasst. Er ist ein Teil des Gerüstes eines Bilddinges, der Teil, der uns darauf hinführt, daß wir vor einem Kunstwerk stehen, der es uns aus seiner Umgebung i s o l i e r t , es k o n z e n t r i e r t

---

1) vergl.hierzu Andreas Speiser, Theorie der Gruppen endlicher Ordnung, Berlin/Wien, 1928
2) F.Th.Vischer, a.a.O., S.130

und p r ä s e n t i e r t .

Zu einem selbständigen ästhetischen Thema wurde der Rahmen erst mit dem Übergang zum zwanzigsten Jahrhundert, vor allem in psychologisch orientierten Betrachtungsweisen, so bei T h e o d o r L i p p s [1] in seiner "Einfühlungsästhetik". Er geht von der "Isolierung des Kunstwerks" aus, aber in der Absicht seinen kommunikativen Zusammenhang mit seiner Umgebung zu verstärken. Interessant dabei ist, daß die selbständige Hervorhebung des Kunstwerks (das heißt die Hervorhebung seines autonomen Seins gegenüber der Welt) für Lipps bei der Plastik durch den "tragenden Sockel", in der Malerei durch den "Rahmen" bewirkt wird. Die "Plastik etwa hebt das plastische Kunstwerk sichtbar vom Boden der gemeinen Wirklichkeit durch den tragenden Sockel, der Maler verfährt in analoger Weise, indem er dem Bild den Rahmen gibt, der es von der Umgebung löst und jedermann deutlich zu verstehen gibt, innerhalb des Rahmens beginne etwas Neues, das mit dem da draussen nicht vergleichbar sei, nämlich ein Bild, also etwas, das zwar in sich selber materiell ist,wie seine Umgebung, das aber von allem dem, was draussen ist, dadurch sich unterscheidet, dass es nicht materiell f u n k t i o n i e r t sondern lediglich die i d e e l l e Funktion hat, Bild, das heißt Träger eines ideellen Lebens oder Lebenszusammenhanges zu sein, und das es zugleich von allen anderen Bildern trennt, und als Träger dieser bestimmten in sich abgeschlossenen Welt, im Gegensatze zu der Welt, die in anderen Bildern dargestellt sein mag, charakterisiert."[2]

Im Zusammenhang mit dieser Bestimmung des Rahmens, dem also zunächst eine t r e n n e n d e Funktion zukommen soll, steht nun eine andere, aus der eine v e r b i n d e n d e Funktion des Rahmens folgt. Nämlich die Tatsache, daß Sockel und Rahmen, wie Lipps sagt, Skulptur und Bild mit der Umgebung in gewisser Hinsicht vereinheitlichen. Lipps spricht von "Wechselwirkung" zwischen Kunstwerk und Umgebung, und je stärker diese Wechsel-

---

1) Theodor Lipps, Ästhetik - Psychologie des Schönen und der Kunst, Hamburg, 1906, 2.Teil: Die ästhetische Betrachtung und die Bildende Kunst
2) ebenda, a.a.O.,S.112

wirkung sei, je mehr also das Kunstwerk über den Rahmen bzw.den Sockel zu seiner Umgebung vermittelt wird, desto mehr gewinnt es, wie der Autor sich ausdrückt, an architektonischer Funktion. So sehr der Rahmen einerseits das Kunstwerk isoliert, so sehr kann er andererseits es auch a r c h i t e k t o n i s i e r e n . Diesen Effekt bezeichnet Lipps durch den Terminus "dekorativ". Er beschreibt das folgendermassen:

"Es ist etwas anderes, ob der Rahmen das ist, was im Grund schon der Namen sagt, das heißt ringsum in gleicher Weise einschliessend, also seinem ganzen Wesen nach allseitig nach innen, auf das zu umrahmende Bild bezogen; oder ob er architektonisch gebildet ist, und damit zunächst auf sich s e l b s t, statt auf das Bild bezogen ist; auf seine e i g e n e Existenzfähigkeit bedacht: etwa der untere Schenkel des Rahmens Basis für die seitlichen Schenkel und diese von jener Basis sich aufrichtend und ihrerseits den oberen Schenkel tragend. Der Rahmen der letzteren Art, der tabernakelartige Rahmen, zieht notwendig die Bildfläche in diese architektonische Bewegung hinein, und nimmt ihr damit ihre Neutralität. Dagegen hat jener rings umhegende Rahmen neutralisierende Kraft."[1]

Lipps fügt noch eine Verfeinerung der Doppelfunktion des Rahmens hinzu, indem er beachtet, daß der Rahmen sich gegen das Bild hin vertiefen oder sich zur Wand hin abschrägen kann. Im ersten Falle wird die Abhebung des Bildes von der Umgebung verstärkt, im zweiten Falle hingegen die Bindung des Bildes an die Umgebung. Das sind alles wichtige Bemerkungen für das Verständnis gewisser Rahmen und den Umgang mit Rahmen, Bildern und Räumen, in denen sie hängen sollen. Eine grundsätzlichere ästhetische Einsicht dürfte naheliegen, wenn Lipps an gleicher Stelle von dem Unterschied spricht, ob sich ein Bild unverrückbar und charakteristisch an einer bestimmten Wandstelle befindet, also die Umgebung ästhetisch einbezieht, oder aber hier nur zufällig erscheint und dementsprechend als ästhetisches Gebilde nicht umgebungseinbeziehend oder umgebungsabhängig ist. Lipps spricht an dieser Stelle von einem höheren und niedereren Grad des dekorativen Gehaltes. Geschmückt wird, dürfen wir bemerken,nicht

---

1) Th.Lipps, a.a.O.,S.634

das Bild, sondern die Wand, der Raum. Für uns ist wichtig, daß das dekorative Moment zweifellos ein ästhetisches ist und graduierbar. Überhaupt behandelt Lipps die praktischen Funktionen des Rahmens sehr detailliert. Er macht z.B. einen Unterschied, ob das Bild im Rahmen die Wand ganz berührt oder nach vorn von ihr weggeneigt ist. Auch hier bemerkt er den Grad der dekorativen Wirkung, bezieht also die Hängung des Bildes, wie man heute sagt, in seine ästhetische Wirksamkeit mit ein.

Schließlich ist noch darauf aufmerksam zu machen, daß Lipps auch metrische Fragen berücksichtigt. Für ihn spielt die Breite des Rahmens eine Rolle "je mehr das Bild Bild ist, desto weitere Entfernung und desto deutlichere Trennung von der Umgebung erfordert dasselbe".[1] Natürlich ist eine solche Aussage nur sinnvoll, wenn man weiß, was der Ausdruck "je mehr das Bild Bild ist" tatsächlich bedeutet, denn es ist eine graduierende Angabe, deren T h e o r i e man sich überlegen müßte.

Dazu könnte gehören: Alles, was verkleinert oder vergrößert darstellt, ist mehr Bild, als was in natürlicher Größe abbildet und bedarf mehr des Rahmens bzw. Sockels. Bei der Plastik sieht man das besonders deutlich. Lebensgroße Gruppen kommen mit einer Grundplatte aus, überlebensgroße Statuen brauchen Sockel, desgleichen kleine Statuetten. - Wandfüllende Wandgemälde brauchen Lebensgröße, denn sie können keinen Rahmen mehr haben. Das gilt auch für Bilder, die so groß sind, daß sie vom Standpunkt des Beschauers nicht mehr ganz überblickt werden können, sodaß ein vorhandener Rahmen nicht mehr zur ästhetischen Wirksamkeit kommen kann. Schließlich: Wo nichts mehr abgebildet wird, gibt es auch keinen Abbildungsmaßstab. Daher entfällt bei moderner gegenstandsloser Malerei dieser Grund für die Notwendigkeit des Rahmens.

Lipps selbst bezieht den Ausdruck "dekorativ" gelegentlich auf die "Sinnlichkeit" und spricht dann von dem "sinnlichen Charakter", der für den Rahmen relevant sei. "Dekorativ sein heißt aber ..., sinnlich sein, oder auf sinnliche Wirkung abzielen."[2]

---

1) Th.Lipps, a.a.O.,S.635
2) ebenda, a.a.O.,S.636

Das dürfte für Erwägungen über Material und Farbe des Rahmens besonders wichtig sein.
Zuletzt erörtert Lipps auch die Bedingungen des Fehlens von Rahmen und Sockel. Er geht davon aus, daß etwa Radierungen oder Holzschnitte zur Isolierung nicht im eigentlichen Sinne eines Rahmens, sondern nur eines weissen Papierrandes bedürfen. Er ist der Meinung, die uns allerdings nicht ausreichend begründet erscheint, daß sich sogar plastische Werke denken liessen, die sich wie eine Radierung zum Rahmen, ihrerseits zum Sockel ablehnend verhielten.
Unabhängig davon, wie weit man der Analyse der ästhetisch-psychologischen Wirkung des Rahmens, die Lipps bietet, zustimmen kann oder nicht, hat er das Verdienst, durch Anführen und Auffinden vieler Details den Rahmen der ästhetischen Theorie als Thema eigentlich zugeführt und zumindest der Klassifizierung verschiedener Arten des Rahmens vorgearbeitet zu haben.

Wir haben auf die Dissertation Erich Everths[1] schon verwiesen. Wenn wir dabei nur die S c h u t z -funktion betonten, so geschah das, weil die ä s t h e t i s c h e n Ergebnisse Everths meist psychologisch begründet sind und bei uns teilweise schon im Zusammenhang mit der Ästhetik Theodor Lipps aufgeführt wurden. Wir wollen nun kurz zusammenfassen, was Everth an Wichtigem und Neuem herausgearbeitet hat.
Der Autor spricht von der Geborgenheit des Bildes im Rahmen, die zum Wohnraum und unserer Geborgenheit in ihm überleite. Die Schenkel des Rahmens entsprächen Decke, Wänden und Fußboden eines Raumes[2,3]. Gerade dieses Abschirmen nach innen und aussen verhindert hauptsächlich bei Darstellungen der Natur oder Architektur eine Täuschung des Betrachters. In diesen Fällen ist der Rahmen nicht nur eine notwendige Orientierung zum Trennen der beiden Sphären (Darstellung und Wirklichkeit), sondern er ver-

---

1) Erich Everth, Der Bilderrahmen als ästhetischer Ausdruck von Schutzfunktionen, Leipzig, 1909
2) ebenda, S.45
3) Zu Everths architektonischem Rahmenbegriff verweisen wir auf Abraham A.Moles, der in seinem Aufsatz über moderne Architektur besonders die S c h u t z -funktion der Wand herausstellt. A.A.Moles, les coquilles de l'homme, in: Architecture mouvement, continuité Nr.5, Paris, April 1968

meidet auch ein zu hartes Aufeinanderstossen gerade dieser beiden Sphären. Der Autor spricht in diesem Zusammenhang von einer "Wahrheitsfunktion" des Rahmens, das soll heissen, der Rahmen ermöglicht uns, klar zu erkennen, daß bewegte Darstellung zwar unbeweglich dargestellt ist, für uns jedoch entsteht - durch die vom Rahmen bewirkte Isolierung - eine Bewegungsillusion ohne Widerspruch. Die bewegte Darstellung erscheint uns weder erstarrt noch tot. Wir wissen, daß schon auf Grund der verschiedenen Daseinssphären von Kunst und Wirklichkeit nichts aus der einen in die andere überwechseln kann. Der Rahmen zeigt uns deutlich an, daß es sich innerhalb seiner Grenzen um ein "Schauspiel nur" handele.[1] Wir werden diesen Ansatz Everths in unserem Kapitel 'Rahmen und Raum' ausführlicher behandeln.[2]

Außer den angeführten, also nicht nur materiellen, Schutzfunktionen untersucht Everth ihren "ästhetischen Ausdruck". Wenngleich wir meinen, daß der Rahmen und seine Relevanz für das Kunstwerk hier überschätzt worden sind, wollen wir doch auf die folgenden Überlegungen hinweisen. Everth betont, daß selbst,wenn das Bild keines S c h u t z e s bedürfe, man dennoch auf den Rahmen nicht verzichten solle, denn durch den Rahmen bekäme das Bild "allerlei neue Charaktere, ein Plus ... durch ihn werden Qualitäten geschaffen, andere, die das Bild in sich hat, werden verstärkt".[3] Everths Ergebnis aus diesen Überlegungen muß also lauten, daß das Bild durch diese Faktoren der Rahmung m e h r zu Kunst werde. Denn der Rahmen entrückt die ideellen Inhalte dem Mechanischen, "sie (die Inhalte) werden also gleichsam psychischer."[4]

Es geht aus den Everthschen Darlegungen nicht klar hervor, warum "psychischer" gleichbedeutend ist mit "mehr Kunst". Allerdings erhellt sich dies dann durch den folgenden Satz: "Sie (die Inhalte) haben mit gemein Materiellem keine Gemeinschaft und unmittelbare Berührung mehr.", und als Anmerkung hierzu: "Zugleich wird dadurch die Unterscheidung der unkörperlichen Flächennachbildung von den Naturdingen betont."[5] "Mehr Kunst" heißt also im Hegelschen Sinne hier wohl auf einer höheren Stufe des Bewusst-

---

1) E.Everth, a.a.O.S.46
2) vergl.S.32 ff.
3) E.Everth, a.a.O.,S.49
4) ebenda, S.51
5) ebenda, S.51

seins stehend, deutlich getrennt von der Natur!

In einem weiteren ausführlichen Paragraphen untersucht Everth die angeborene Neigung des Kunstbetrachters, das Betrachtete anzufassen, "mit mehr Sinnen ästhetisch zu geniessen"[1]. Hier nun wirkt das "noli me tangere", das "hands off", das die Rahmung auszusprechen scheint, schützend für das Bild. Ebenfalls bei sehr kleinen Darstellungen, die wir nicht aus "erotischen Wünschen", wie Everth unser Bedürfnis zu berühren in den meisten Fällen begründet, anfassen wollen, sondern um das Kleine dem Auge näher zu bringen, dient der Rahmen zum Schutze; ihn können wir beruhigt anfassen, er ist nicht so fragil wie der Träger der Darstellung. Aber nicht nur dieser materiale Schutz vor der haptischen Berührung ist durch die Rahmung gegeben. Der Autor betont, daß der Rahmen auch eine ideelle Schranke aufrichte, die uns von "zu plumper Vertraulichkeit" mit dem Dargestellten abhalte. Besonders bei erotischen Darstellungen vermag die Rahmung uns vom Dargestellten zu distanzieren, uns vor einer primitiven, auf die Sinne beschränkten Kunstrezeption abzuhalten. "Aber, wer ästhetisch sehen gelernt hat, ist auch dadurch etwas geschützt, daß er die Rahmung würdigt"[2]. Dies ist wohl die Voraussetzung, daß die Rahmung überhaupt als Schranke erkannt wird. Ist beim Beschauer überhaupt kein Verhältnis zur Kunst vorhanden, so wird er sich auch von der Rahmung nicht abhalten lassen, das Dargestellte in primitiver Weise zu interpretieren.

Im zweiten Teil seiner Arbeit setzt Everth sich mit verschiedenen Ausgestaltungen des Rahmens auseinander. Greifen wir eine für uns wichtige heraus, die außerdem zum nächsten Beitrag überleitet.
"Die Farben des Rahmenssollten recht von denen im Bilde abstechen"[3] schreibt Everth, und er beruft sich auf den Maler Schultze-Naumburg,[4] der verlangt, daß die Farbe des Rahmens nicht im Bilde vorkomme; deshalb werde so häufig der Goldrahmen verwandt.

---

1) E.Everth,a.a.O.,S.51
2) ebenda, S.62
3) ebenda, S.7o ff.
4) Anmerkung: Paul Schultze-Naumburg, deutscher Maler, Architekt und Kunstschriftsteller, 1869 - 1949

Wir sehen, auch hier ist die Bedeutung des Rahmens überbewertet. Er soll, wie auch in den vorangegangenen Ästhetiken immer wieder anklang, insbesondere bei Kant, ein neutrales, unauffälliges Gebilde sein, das also auf keinen Fall grell vom Bilde abstechen darf. Ortega y Gasset gab in seiner "Meditation über den Rahmen"[1] eine sehr einleuchtende Erklärung für das häufige Verwenden von Goldrahmen. "... Der Goldrahmen dankt seine Vorherrschaft wahrscheinlich dem Umstand, dass der Purpurfirnis besonders gut geeignet ist, Reflexe zu erzeugen; und der Reflex ist die Sorte von Farbe, von Licht, die keine Spur von Dingform mehr mitführt, die reine formlose Farbe ist ... So schiebt der Goldrahmen mit seinem Igelpelz spitzer Lichter zwischen das Gemälde und die reale Umwelt einen Gürtel puren Glanzes. Seine Reflexe, die wie kleine zornige Dolche arbeiten, zerschneiden unaufhörlich die Fäden, die wir, ohne es zu wollen, zwischen dem unwirklichen Bild und der wirklichen Welt spinnen. Nicht viel anders steht am Eingang des Paradieses ein Engel mit geschwungenem Flammenschwert, das heisst mit einem Reflex in der Hand."[2]

Ehe wir näher auf Ortegas Meditation eingehen, möchten wir betonen, daß Everth, wenn er auch unseres Erachtens die Bedeutung der Rahmung als ästhetischen Beitrag zum Bildding etwas überschätzt hat, dennoch einen wichtigen Beitrag zum Problem des Rahmens geleistet hat. Ihm gebührt das Verdienst, sich als erster in systematischer und so ausführlicher Weise mit dem Phänomen des Rahmens auseinandergesetzt zu haben.

Die erwähnte "Meditation über den Rahmen" des spanischen Philosophen José O r t e g a y G a s s e t ist ein Essay von wenigen Seiten, der beweist, daß unser Gegenstand tatsächlich eine kaum ausschöpfbare Quelle für naheliegende und ausgreifende Gedanken sein kann. Wie schon gesagt, findet der Leser diesen Essay im Anhang. Die Verfasserin dankt der Deutschen Verlagsanstalt Stuttgart sehr herzlich für die Genehmigung des Abdrucks.
Ortega kreist das Thema in eleganter, leichter Formulierung mehr ein, als daß er es behandelt. Doch gehört es wohl zum Wesen der literarischen Gattung des Essays, die Offenheit eines Phänomens

---

1) s.S.3, Anmerkung 1
2) Ortega y Gasset, deutsche Fassung, a.a.O.,S.82 ff.

stärker herauszustellen als seine Geschlossenheit. Ortega, dessen Aufsatz uns erst spät begegnete, hat vielex angeschnitten, worauf unsere Untersuchung methodisch gestossen war; wir möchten daher nicht versäumen, uns zum Abschluß mit diesen Gedanken auseinanderzusetzen, außerdem wäre es schade, dem Leser einige seiner brillantesten Formulierungen vorzuenthalten.

Der Aufbau des Essays mutet in gewisser Hinsicht selbst wie ein gerahmtes Motiv in einer Umgebung an. Das Zimmer, in dem der Autor schreibt, das Papier auf seinem Tisch, das ein Thema verlangt, führt den Blick zu seinem Gegenstand, über den zu schreiben er sich dann entschließt. Der Autor sieht sich selbst in einem "Rahmen", im Rahmen seiner Umgebung, seiner bewohnten und seiner Gedankenwelt, und gerade das bringt die Überlegung in Gang. Sie beginnt mit der Feststellung, daß die Beziehung zwischen Bild und Rahmen nicht eine "zufällige", sondern eine "wesentliche" sei. Wir haben im Vorangegangenen auf das Verschwinden des Rahmens in der modernen Malerei hingewiesen, eine Tatsache, die der Behauptung Ortegas entgegenstehen würde. Denken wir jedoch nicht an den konkreten Rahmen und wenden wir sie auf das noch zu erläuternde ganze Rahmensystem an, das ja bereits dem materialen Rand des Bildträgers beginnt, so trifft Ortegas Behauptung zweifellos zu. Was wir als Schutzfunktion des Rahmens herausstellten, fasst Ortega als "physiologische Bedürftigkeit" des Bildes. "Die Beziehung zwischen beiden ist demnach wesentlich und nicht zufällig; sie ist von der Art einer physiologischen Bedürftigkeit so wie das Nervensystem den Blutkreislauf erfordert und umgekehrt; wie der Leib bestrebt ist, in einem Kopf zu enden, und der Kopf, auf einem Leib aufzusitzen".[1]

Dieses Aufeinanderangewiesensein von Bild und Rahmen läßt Ortega weiter bemerken, daß der Rahmen den Blick nicht auf sich ziehe und wir ihn erst gewahren, wenn er seiner Funktion am Bild entzogen ist, also bildlos. Ortega selbst bemerkt, daß das rahmenlose Bild uns anmutet wie "ein geplünderter nackter Mensch. Sein Inhalt läuft an den vier Seiten der Leinwand über und

---

1) Ortega y Gasset, deutsche Fassung, a.a.O.,S.77

verflüchtigt sich in der Luft". Der Rahmen wird also als ein fehlender eher bemerkt, denn als vorhandener. Ortega versteht das Kunstwerk als eine "imaginäre Insel, die rings von Wirklichkeit umbrandet ist. Damit sie entstehe, ist es notwendig, dass der ästhetische Gegenstand gegen das Medium des Lebens isoliert wird.", und an anderer Stelle: "Ein Isolator ist nötig; dieser Isolator ist der Rahmen." "Der Rahmen ist noch nicht Wand, nichts als ein nützliches Stück meiner Umgebung; aber er ist auch noch nicht die verzauberte Oberfläche des Bildes. Beiden Regionen benachbart, dient er dazu, ein schmales Mauerband zu neutralisieren und wirkt wie ein Sprungbrett, das unsere Aufmerksamkeit in die Legendendimension der ästhetischen Insel schnellt."
Auch den Vergleich des Rahmens mit dem Fenster vergisst Ortega nicht, und er bemerkt, bemalte Leinwände seien "Löcher ins Ideale, durchgebrochen durch die stumme Realität der Mauer, kleine Ausluge ins Unwahrscheinliche, in das wir hineinschauen durch das hilfreiche Fenster des Rahmens." Das ist geradezu eine literarische Beschreibung des Hartmannschen[1] "Erscheinungsraumes" im Verhältnis zum"realen Raum".
Seine Deutung der Funktionen des Rahmens findet Ortega bestätigt durch den "unangefochtenen durch Jahrhunderte behaupteten Sieg des Goldrahmens". Natürlich hat er dabei nur die klassische Malerei im Museum in Betracht gezogen, für die moderne Malerei gilt dieser Sieg natürlich nicht.

Mit einem kurzen Blick auf den Bühnenrahmen, den er mit einem schönen Vergleich einführt, geht Ortega zu den Rahmen in übertragenem Sinne über: "Der Bühnenrahmen sperrt seinen mächtigen Schlund auf, wie eine Parenthese, die bereit ist, einen anderen, von den wirklichen Dingen des Zuschauerraums verschiedenen Gegenstand in sich zu schliessen."
Auch Hut und Mantilla, die er als Rahmen des Frauengesichtes sieht, vergisst der Autor nicht. Aber er schliesst am "Anfang des Anfangs" mit der offenen Frage, "warum in China und Japan die Bilder ungerahmt zu sein pflegen".[2]

---

1) Nicolai Hartmann,Aesthetik,Berlin,1953,S.98 ff.
2) Anmerkung: Dabei dürfte er übersehen, daß die japanischen Rollbilder einen aufgemalten und aufgeklebten rahmenartigen Abschluß, besonders oben und unten, zu haben pflegen.

Ausgesprochen ästhetisch untersucht und bewertet Georg S i m m e l den Rahmen in einem Aufsatz mit dem Titel "Der Bildrahmen, ein ästhetischer Versuch", der in seinem Buch "Zur Philosophie der Kunst"[1] publiziert wurde. Im Jahre 189o hatte Christian von Ehrenfels seine Theorie der "Gestaltqualitäten" veröffentlicht, in der er auch vom g a n z h e i t l i c h e n Charakter der Kunstwerke sprach. Diesen Gesichtspunkt stellt Simmel an den Anfang seines Essays, wenn er hervorhebt, daß es sich beim Kunstwerk um eine "Einheit aus Einzelheiten" handele. Aus dieser "Einheit" folge die Abgrenzung des Kunstwerkes nach aussen und der Zusammenschluß (der Einzelheiten) nach innen. Der Rahmen symbolisiere diese "Doppelfunktion" der Grenze des Kunstwerkes. "Er schliesst alle Umgebung und also auch den Betrachter vom Kunstwerk aus und hilft dadurch, es in die Distanz zu stellen, in der allein es ästhetisch geniessbar ist." Was also bei Simmel zu den Feststellungen von Lipps explizit dazukommt, ist, daß der Rahmen nicht nur das Kunstwerk als Objekt fixiert, sondern auch seiner Wirkung, seiner Kommunizierbarkeit dient. Er fasst infolgedessen die Existenz des Rahmens als eine in sich dialektische auf: "Distanz und Einheit, Antithese gegen uns, und Synthese in sich". "Die Eigenschaften des Bildrahmens" so fährt er an der gleichen Stelle fort, "enthüllen sich als Hilfen und Versinnlichungen solcher inneren Einheit des Bildes". Wie Lipps differenziert auch Simmel die Rahmenwirkung. So erinnert er an die (im Bezug auf die Entstehung der Einheit aus den Einzelheiten) verstärkende Wirkung, wenn "man die äusseren Rahmenseiten den inneren gegenüber etwas erhöht, sodaß die vier Seiten konvergierende Ebenen bilden".

Oswald K ü l p e hat in seiner nachgelassenen Schrift "Grundlagen der Ästhetik"[2], die Siegfried Behn herausgegeben hat,eine unseres Erachtens wesentliche Ergänzung dazu geliefert, indem er genau wie Simmel von der Einheitlichkeit und Ganzheit des im Rahmen gegebenen Bildwerks ausgeht, aber hinzufügt, daß dieser "Einheit des Ganzen" (des künstlerischen Objekts) eine "Einheit des

---

1) Georg Simmel, Zur Philosophie der Kunst, Potsdam, 1922, S.46 ff.
2) Oswald Külpe, Grundlagen zur Ästhetik, herausgegeben von Siegfried Behn, Leipzig, 1921

Interesses" (des betrachtenden Subjekts) entsprechen müsse. Zur Doppelfunktion des Rahmens im Dienste der Trennung und Vermittlung von Bildwerk und Umwelt gehört somit auch die andere, die Einheit des Objektes und die des Interesses an ihm zu konstituieren bzw. zu verstärken. Einer Bestimmtheit des Objektes entspricht eine Bestimmtheit seiner Erkennbarkeit durch das Subjekt.

Auch bei F. K a u f m a n n wurde der Rahmen berücksichtigt.[1] Er geht dabei vorwiegend von phänomenologischen Gesichtspunkten der Husserlschen Schule aus. Für ihn stellen daher Bild und Rahmen eine "intentionale" Einheit dar. Zur "Idee" des "Bildes" gehört die "Idee" des "Rahmens". Er spricht von "Bildding" und dieses "Bildding" erscheint bei ihm als ein "intentionaler Gegenstand" des Bewusstseins. Der Rahmen ist kein "daseinszufälliges Merkmal" des "Bildes", sondern gehört diesem selbst als eine " B e w u s s t s e i n s t a t s a c h e " an. Größe, Farbe, Form, Hängungsort, sie alle können als daseinszufällige Merkmale "eingeklammert" werden, wie ja auch das "Bildwerk" solche daseinszufälligen Merkmale besitzt, aber dennoch ist die Gerahmtheit, die Begrenzung, ein "Wesensmerkmal" des " B i l d - d i n g e s ". Damit gewinnt Kaufmann von der phänomenologischen Betrachtungsweise her - er spricht dabei von "Bildbewusstsein" - die "intentionale Einheit von Bild und Rahmen" als "Bildding". Er dehnt diese "intentionale" "phänomenologische" Konzeption auf den Begriff der "Darstellung" aus, wenn er weiterhin "Bild" und "Darstellung" als "Bewusstseinstatsache" zusammenfasst und vom "Im-Bild-dargestellt-sein" als einem autonomen "Phänomen" spricht, zu dem selbstverständlich auch der Rahmen als Wesensmerkmal gehört. Daher kann er auch zu der phänomenologischen These gelangen, daß das "Wie" der Darstellung für das "Was" des Dargestellten konstitutiv sei und eines der wichtigsten konstitutiven Merkmale ist eben die Eingefasstheit, die Begrenzung, die wesentlich durch den Rahmen - im Sinne einer allgemeinen phänomenologischen "Bedeutungseinheit" - gegeben wird, die aber vom daseinszufälligen Rahmen (Goldrahmen, Rahmen bestimmter Form und

---

1) Fritz Kaufmann, Das Reich des Schönen, Bausteine zu einer Philosophie der Kunst, Stuttgart, 1960

Farbe) unterschieden werden muß, wenn man, wie es bei Kaufmann der Fall ist, den gesamten künstlerischen Prozess der "originären" Bildgebung - wie Husserl sich ausdrücken würde - als phänomenologischen Akt versteht.

Hier sei nur noch darauf hingewiesen, daß die Beiträge, die Richard H a m a n n [1] von kunstgeschichtlicher und kunsttheoretischer Seite in seinen "Aufsätzen über Ästhetik" zum Thema des Rahmens veröffentlichte, ebenfalls eine gewisse, abgeschwächte phänomenologische Ausgangsposition verraten. Auch für Hamann ist das "Bild" zunächst ein "Wahrnehmungsinhalt", der im Verhältnis der materialen Konstituenten der Wahrnehmung aber eine "Fremdbedeutung", einen eigenen, anderen "Bedeutungszusammenhang" besitzt. Diese im Verhältnis zu den Wahrnehmungskonstituenten auftretende "Fremdbedeutung" sei eine Bewusstseinstatsache und bedürfe der "isolierenden Folierung". Gerade der "ästhetisch bedeutsame Inhalt" gewinne durch "isolierende Folierung". Die "isolierende Folierung" führe zur "heraushebenden Isolierung" und diese zur "abgrenzenden Isolierung", für die der Rahmen da sei. Hamann spricht von dem Fall, daß uns die "Unwirklichkeit der Wahrnehmung" bewusst, dabei der Inhalt dennoch nicht bedeutungslos wird, sondern nur durch die Abweichung von der üblichen Deutung der Erscheinung eine besondere Bedeutung gewinnt, die wir als bildlich oder als "Bild" bezeichnen. Im Bild fallen nach Hamann "inhaltliche und gegenständliche Bedeutung des Wahrnehmungsinhalts auseinander",aber das Urteil "Bild" sei eben schon "ein fremdbedeutsames Urteil, das die Möglichkeit der nur anders als sonst orientierten Wirklichkeitsbedeutung zulässt". Von hier aus gewinnt Hamann nun eine für uns sehr wichtige Funktion des Rahmens, nämlich die "raumzeitliche Ferne", die Distanz, die er setzt. Im allgemeinen werde das "Fernbild leichter ästhetisch bedeutsam als das Nahbild". Die Distanzierung, die der Rahmen fordert, scheint für Hamann zum phänomenologischen Akt des "Bildbewusstseins" zu gehören, der das, was Kaufmann "Bildding" nannte, von den daseinszufälligen Merkmalen der materialen Gegebenheit, der puren sinnlichen

---

1) Richard Hamann,Aufsätze über Ästhetik,Marburg/Lahn,1948

Wahrnehmung, befreit, um es als "intentionales Objekt" des Bewusstseins zu gewinnen.

Betrachten wir nun die bisher letzte systematische philosophische Ästhetik von Nicolai H a r t m a n n .[1] Sie wurde 1945 als Entwurf geschrieben und vom Autor selbst nicht mehr ganz zur Druckreife überarbeitet, 1953 posthum publiziert.

Auch in dieser Ästhetik tritt der Rahmen zunächst nur indirekt auf, eingebettet in die ästhetische und vor allem in die philosophische Gesamtkonzeption dieses Denkers. Insbesondere die Lehre von den (ontologischen) Seinsschichten ist in diesem Zusammenhang entscheidend. Denn Nicolai Hartmann unterscheidet in seinen Ausführungen über Malerei sehr deutlich zwischen der "Irrealität" des "Dargestellten" und der "Realität" des "Bildes des Dargestellten".[2] Dem Realgebilde rechnet Hartmann z.B. die Leinwand, die Farbflecken, das Papier bzw. die Striche zu. Das auf dem "Bild" mit diesen Mitteln real "Dargestellte", die Landschaft, das Gesicht und dergl. sei nur als "irreal" zu bestimmen. Unter diesem Gesichtspunkt gesehen gehört der Rahmen, soweit er ein materielles Gebilde ist, zum "Realgebilde" des "Bildes". Sein Seinsmodus ist primär der der "Realität". Wir können also von einer r e a l i t ä t s s e t z e n d e n F u n k t i o n des Rahmens sprechen, das heißt,davon, daß das reale "Bild" durch den Rahmen, besser: a u c h durch den Rahmen, zu einem realen Gegenstand, zu einem "Realgebilde", wie Hartmann sagt, wird.

Bei der Behandlung der Frage "ästhetischer Wahrnehmung" spricht der Autor von der "Lenkung der Wahrnehmung im ästhetischen Verhältnis" und verweist auf die "Realobjektivation" durch die Perspektive.[3] Er betont, daß im "Schauen auf das Malwerk der erscheinende Raum niemals mit dem gegebenen Raum verwechselt" werden dürfe. Der "andere Raum", der irreale Raum des "Bildes", so wird weiter ausgeführt, "erscheint nicht eingefügt in den Realraum, sondern von ihm abgehoben, herausgelöst". Es ist evident

---

1) Nicolai Hartmann,Ästhetik,Berlin,1953
2) ebenda S.98
3) ebenda S.98

daß diese gegenseitige Abhebung zweier Räume, des irrealen gegen den realen, wiederum nur durch ein ebenso reales wie irreales Prinzip ermöglicht werden kann, also durch ein Ding, das auch etwas bedeutet, durch den materiellen Rahmen also und ihn als Begrenzung der "Darstellung". Als materiales Realgebilde gehört der Rahmen zur umgebenden Realität der "Darstellung" (also zum Realgebilde des "Bildes"), als Grenze im topologischen Sinne ist er geschlossene Linie und gehört der mathematischen Idealität und damit der "Irrealität" des "Dargestellten" an.

Die realitätssetzende Funktion des Rahmens besteht also, wie wir nun genauer sagen können, darin, daß der (irreale) "Raum im Bild" als ein "erscheinender Raum" nicht nur von ihm konstituiert, sondern vor allem gegen den "realen Raum" abgesetzt wird. Hartmann faßt diese Rahmenkonzeption schließlich folgendermaßen explizit zusammen: "Die Heraushebung bedarf darum in der Malerei einer äusserlichen Betonung, einer Verstärkung des Enthobenseins als solchen. Diese wird erreicht in der Hervorhebung der Bildbegrenzung, dem sichtbaren und auffällig gemachten Rahmen.. Die Rahmenwirkung, wie sie immer erreicht wird, ist wesentlich, und sie ist eine Art Probe auf das Erscheinungsverhältnis im geschaffenen Werk: sie hebt nicht nur den erscheinenden Gehalt des Bildes heraus, der dem sichtbaren Realgegenständlichen ja gerade angeglichen ist; sondern sie hebt das Erscheinende als solches vom Wirklichen als solchem ab, man könnte auch sagen: das Erscheinen vom Realsein, das Fürunssein vom Ansichsein .. Darum ist das Rahmenphänomen der Malerei nicht äusserlich sondern wesentlich."[1]

---

1) N.Hartmann, a.a.O.,S.101

Der Gegenstand unserer Untersuchung

Wir können nun aufgrund dieses kleinen Überblickes über bisherige Äusserungen das Thema unserer weiteren Untersuchung genauer fassen. Gegenstand unserer Betrachtung soll jedes beliebige gerahmte Bild sein, wie es an der Wand hängt. Wandbilder (Fresken, Sgraffiti, Mosaiken) und Wandteppiche etc. werden wir nur gelegentlich heranziehen. Zunächst beziehen wir uns ausschließlich auf den Normalfall, das gerahmte Bild. Es ist ein reales, künstliches, stoffliches Gebilde, zu dessen Wirklichkeit mindestens folgendes zu rechnen ist:

1. Die D a r s t e l l u n g selbst (die bearbeitete Leinwand bzw. Holz oder Papier)
2. der R a h m e n , der sie begrenzt, schützt etc. und
3. die W a n d , das heißt die U m g e b u n g , gegen die sie begrenzt wird,
4. endlich der B e t r a c h t e r , der mit dem Bild in einseitiger Kommunikation steht.

Die D a r s t e l l u n g , gleichgültig in welchem Stil und in welcher Manier sie geschaffen wurde, ist im eigentlichen Sinne die k ü n s t l e r i s c h e Realität des Bildes, der Rahmen gehört zu seiner t e c h n i s c h e n Realität und die Wand zu seiner a r c h i t e k t o n i s c h e n Umgebung. Wir werden später zeigen, daß der R a n d des Bildes einen Übergang zwischen der Darstellung und dem Rahmen, also zwischen künstlerischer und technischer Realität eines "Bilddinges" bildet.

Als Aufgabe stellt sich für uns zunächst zu untersuchen, inwieweit der Rahmen ein ä s t h e t i s c h e s M i t t e l ist, welche Funktionen er darüber hinaus noch hat, die seiner ästhetischen Rolle dienlich sind oder gegen diese abgesetzt werden können. Im Anschluß daran versuchen wir dann, allgemeinere philosophische Fragen, die der Rahmenthematik abgewonnen werden können, zu formulieren und zu erörtern.

Wir bestimmen also zunächst den Rahmen von den für sein reales

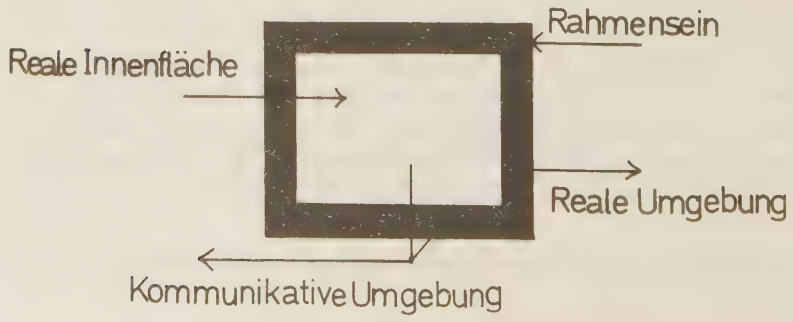
Sein entscheidenden Zusammenhängen her:
Er t r e n n t als t e c h n i s c h e s Mittel das k ü n s t l e r i s c h e Objekt von seiner a r c h i t e k t o n i s c h e n Umgebung. Bereits aus dieser Bestimmung läßt sich erkennen, daß der Rahmen als solcher keine s e l b s t ä n d i g e R e a l i t ä t besitzt, sondern nur r e l a t i o n a l e R e a l i t ä t . Wo nichts zu trennen ist, kann kein Trennendes sein.

Wenn der Rahmen aber relationale Realität besitzt, müssen wir möglichst alle Relationen aufsuchen, in denen er steht, die bisher genannten sind nicht die einzigen. Es zeigt sich, daß die spezielleren Bestimmungsstücke dieses relationalen Objektes in (vorerst) drei Richtungen gehen:

Der Rahmen ist erstens durch das bestimmt, was in ihm liegt, die Bildfläche;

zweitens aber auch durch seine Umgebung, wobei deren Abgrenzung ihrerseits ein besonderes Problem stellt (wie weit reicht sie?),

und drittens durch das, was er selbst als ein technisches Gebilde stofflich konkret ist. Erst in diesem Zusammenwirken von stofflich-konstruktivem Rahmensein, realer Innenfläche und realer Umgebung entsteht sein k o m m u n i k a t i v e r B e z u g und zwar einerseits zum kreativen Künstler, der das Bild malt und oft auch den Rahmen bestimmt, und andererseits zum rezeptiven Betrachter. Beide wollen wir als k o m m u n i k a t i v e U m g e b u n g auffassen. Auch der Künstler betrachtet ja sein Bild, wenn er es rahmen läßt und gerahmt sieht.



Mit diesen drei Bestimmungsstücken Begrenzung, Innen und Aussen ist zunächst nicht mehr als eine einfache räumliche, topologische Beschreibung des Rahmens als Mittel der Trennung zwischen einer begrenzten Fläche und ihrer Umgebung gegeben. Aus dem dreifachen Bezug des Rahmens (nach aussen, nach innen und zum Beschauer) kann eine dreifache L e i s t u n g abgeleitet werden:

1. die der räumlichen Begrenzung, Isolierung,
2. die der inhaltlichen Zusammenfassung, Konzentration und
3. die der Präsentation der Darstellung bzw. des künstlerischen Objektes.

Das erste ist eine r a u m s e t z e n d e g e o m e t r i s c h e Leistung,

das zweite ist eine i n h a l t s e t z e n d e k o m p o s i t i o n e l l e Leistung und

das dritte ist eine u m g e b u n g s b e z o g e n e k o m m u n i k a t i v e Leistung.

Im allgemeinen hat die erste Leistung die schwächste, die zweite Leistung aber die stärkste ästhetische Relevanz. Ob sich diesen Leistungen weitere hinzufügen lassen oder ob die vorhandenen verfeinert, das heißt aufgespalten werden können und müssen, wird sich bei weiterer Untersuchung zeigen. Zunächst werden wir mit dieser Unterscheidung auf das Problem des Zusammenhanges - und zwar in einem allgemeinen Sinne - zwischen Rahmen und Raum geführt.

Rahmen und Raum

Fragen, die die Relation des Rahmens zum Raum betreffen, sind selbstverständlich sehr eng mit dem Phänomen des R a n d e s eines Bildes verknüpft. Denn wo der R a h m e n vielleicht aus technischen Gründen noch fehlt oder wo er überhaupt wegfällt, wie zum Beispiel beim Wandbild oder beim Wandteppich, hat der Rand in Bezug auf den Raum dem Rahmen sehr ähnliche Funktionen. Auf eine genauere Unterscheidung der beiden begrenzenden Phänomene werden wir in einem späteren Kapitel zu sprechen kommen.[1]

Es war, vor allem im Anschluß an Nicolai Hartmann[2], von der mit jedem Bild verbundenen Trennung zweier Räume die Rede. Hartmann sprach von der Trennung des dargestellten Bildraumes vom vorgegebenen Umgebungsraum des Bildes. Der dargestellte Bildraum ist nur illusionär und damit irreal, während der Umgebungsraum natürlich und real ist.

Dieses, durch den Rand und den Rahmen gestellte Raumproblem ist näher zu untersuchen. Bei der Durchsicht einiger philosophischer Untersuchungen zum Raum fand sich ein so wichtiger Zusammenhang mit unserem Rahmenproblem, daß wir es für gerechtfertigt halten, diese Zusammenhänge und Unterschiede hier kurz zu erörtern.

Der Rahmen ist in räumlicher Hinsicht als ein Mittel anzusehen, das den dargestellten Bildraum (nach Hartmann) gegen den gegebenen Umgebungsraum abgrenzt. In dieser ausschließlich auf die Begrenzung reduzierten Funktion gehört der Rahmen als geschlossene Kurve betrachtet, zum topologischen Raumbegriff[3], der bekanntlich nur die Zusammenhangsverhältnisse, Umgebungs- und Stetigkeitsverhältnisse seiner Elemente berücksichtigt, die metrischen aber, die auf Größenangaben beruhenden Verhältnisse außer acht läßt. Wir sind beim Rahmen auf diese topologischen

---

1) vergl.Kapitel "Rand,Borte,Rahmen", S.46
2) vergl.hierzu unsere Darstellung des betreffenden Abschnittes der Hartmannschen Ästhetik, S.27 f.
3) W.Franz, Topologie, I.Allgemeine Topologie, Berlin,1960, S.9 und S.15

Eigenschaften gestossen, als wir vom Inneren des Rahmens als Bildinnenraum und von seinem Äusseren als dem Umgebungsraum gesprochen haben. Der Rahmen teilt als geschlossene Kurve die Wand in den Bildraum und den Umgebungsraum und es ist leicht erkennbar, daß zwischen beiden die topologische Beziehung des "Enthaltenseins" besteht. "Enthaltensein" in der Weise, wie das bei zweidimensionalen Gebilden möglich ist.[1]

---

1) Anmerkung:
Man könnte hier versuchen weiterzudenken und die Beziehung des Enthaltenseins bei dreidimensionalen Gegenständen untersuchen. Hier denken wir an Kasten, Dose,Behältnisse überhaupt. Ein Behältnis hat wie der Rahmen einen dreifachen Bezug nach aussen, zum Benutzer, wie wir hier den Beschauer allgemeiner nennen wollen, und nach innen. Auch die Funktionen werden denen des Rahmens ähnlich sein. Am stärksten ist natürlich die Schutzfunktion ausgeprägt. Kasten oder Dose schützen den Inhalt, sehr häufig ist dieser leicht zu beschädigen, oder es handelt sich um viele kleine Einzelteile, die ohne einen sammelnden Behälter verloren gingen, oder aber es handelt sich um Dinge, die an der Luft an Qualität verlieren, wie Tabak und dergleichen. Aber der Behälter hat auch etwas von der Präsentationsfunktion des Rahmens. Er zeigt an, daß sich hier etwas für den Beschauer zwar noch Unsichtbares, jedoch zu Schützendes, also unter Umständen Wertvolles befindet. Je kostbarer die Dose, desto kostbarer ist im allgemeinen der Inhalt. Der Unterschied zum Rahmen liegt nun gerade in der Präsentationsfunktion; der Rahmen präsentiert, indem er das Bild u m r a h m t . Das Behältnis u m g i b t den Gegenstand, zum Betrachten muß er meist herausgenommen werden. Das Behältnis fügt also an ästhetischer Information nichts zum Inhalt hinzu. Der Rahmen kann unter Umständen diese am Bild vorhandene noch unterstreichen. Allerdings kann der Behälter ebenso wie ein wertvoller Rahmen Ausdruck der Wertschätzung des Besitzers für den Inhalt bzw. das Bild sein.

In der Pop-Art finden wir Kästen, die alle Funktionen des Rahmens übernommen haben, das heißt Behältnisse, die nach oben geöffnet sind, der Inhalt ist sichtbar nach ästhetischen Gesichtspunkten in dem Kasten aufgeschichtet, sodaß Inhalt s a m t Kasten als ästhetisches Objekt gedacht sind, genau wie Bild samt Rahmen erst das Bildding ausmachen.

Bei Nicolai Hartmann gewinnt der Rahmen gerade durch seine Eigenschaft der Begrenzung eine ästhetische Funktion.

Um die mathematische Bestimmung des ästhetischen Raumes fortzusetzen, wäre seine topologische Struktur durch seine metrische zu ergänzen. Denn mit dem Rand bzw. dem Rahmen wird die Größe bzw. das Format des Bildraumes festgelegt. Wir finden sehr häufig, daß der Besitzer, der sich ein Bild rahmt, oder auch schon zuvor der Künstler, aus dem bestehenden Bild mit Hilfe des Rahmens einen kleineren Ausschnitt aus dem Gesamtbild herausschneidet. Wird ein solches Zurechtschneiden vom Künstler selbst vorgenommen, so hat es meist ästhetische Gründe, ein Beweis dafür, wie wichtig der Rand für den ästhetischen Wert einer Komposition ist. Der Rahmen fixiert also nicht nur die Begrenzung des Bildraumes, sondern auch seine Ausdehnung. Er schneidet aus der Umgebung der Wand das Bild, den eigentlichen ästhetischen Bereich, aus.

Aber darüber hinaus werden durch diese metrischen Verhältnisse auch die geeigneten Distanzverhältnisse des Betrachters zum Bild innerhalb des Umgebungsraumes festgelegt. Die Ausmasse des Bildraumes, gegeben durch den Rahmen, bestimmen nicht nur das Größenverhältnis zwischen Bild und Umgebungsraum, sondern auch die Distanz zwischen Bild und Betrachter. Der metrische Raum greift also über die kreativen Momente, die der Künstler im Bild realisiert, hinaus und bezieht die kommunikativen Momente, das heißt, das Verhältnis zum Betrachter, mit ein. Mathematisch ergeben sich für uns mit dem Rahmen auch Probleme des Wahrnehmungsraumes, zu dem das Bild gehört.

Wir haben vom Wahrnehmungsraum zu sprechen, weil sowohl der durch den Rahmen eingegrenzte Darstellungsraum als auch der unmittelbare Umgebungsraum des Rahmens, also Bildfläche und Wandfläche, vertikale Schnitte durch die Sehpyramide in gegebener Distanz vom Betrachter darstellen. Diese Sehpyramide ist insofern als r e a l e S e h p y r a m i d e anzusehen, als sie dem r e a l e n W a h r n e h m u n g s r a u m, in dem der Betrachter sich befindet, angehört. Im Unterschied zu ihm ist der d a r g e s t e l l t e Raum innerhalb des Rah-

mens, vorausgesetzt, daß es sich um eine raumgebende Darstellung, also eine Landschaft, ein Intérieur und dergleichen handelt, zwar auch als Schnitt durch eine perspektivische Sehpyramide zu denken, aber diese Sehpyramide ist nicht in der gleichen Weise real wie die andere. Sie gehört einem illusionären Raum an, einer illusionären perspektivischen Raumtiefe auf der Fläche, die als solche jedoch selbst in den vorhin erwähnten realen Raum fällt. Wand, Bildfläche, Rahmenfigur, Randlinienzug gehören also zu einem realen Wahrnehmungsraum, das dargestellte Bild aber, die im Lessingschen Sinne[1] "koexistente Komposition", fixiert einen n i c h t realen Wahrnehmungsraum oder einen "Scheinraum", wie Kahnweiler ihn genannt hat.[2] Für beide Räume gilt, was Hermann Friedmann[3] in seinem Werk "Die Welt der Formen" als "Projektion des Gesichtsraumes auf die Fläche" bezeichnet hat. Er weist auf die vor allem von Lorenzo Ghiberti entwickelte "Reliefperspektive" hin, um den Übergang aus dem "Körperraum" der realen Sehpyramide zum "Flächenraum" der irrealen Sehpyramide, wie wir uns ausgedrückt haben, verständlich zu machen. "Lassen wir den Bildraum eines Reliefs mehr und mehr zusammenschrumpfen und schließlich die Tiefe Null annehmen, so geht daraus die Perspektive, die der Maler anwendet, hervor"[4]. Der zitierte Begriff der "Reliefperspektive" läßt es zu, den Rahmen als Rest des Reliefs zu verstehen, als aus dem hervorgegangen der illusionäre Bildraum und seine Perspektive gedacht werden kann. Gegenüber der Bildfläche und der Wandfläche sind die Rahmenleisten in jedem Falle Erhöhungen, die der Wand aufsitzen und zwischen denen die Darstellung bzw. der dargestellte Raum sich vertieft. Der Reliefcharakter des Rahmens, verstärkt durch zum Bildraum hingeneigte Vertiefung gehört zum realen Wahrnehmungsraum und setzt sich innerhalb der Bildfläche in einen irrealen um. Gemäß sei-

---

1) E.Lessing, a.a.O.,S.74 ff.
2) Daniel-Henry Kahnweiler,Ästhetische Betrachtungen,Stuttgart, 1968,S.3o ff.
3) Hermann Friedmann, Die Welt der Formen,München,193o,S.92 ff.
4) ebenda,S.94 ff.

ner Verwandtschaft zum Relief tritt der Rahmen denn auch praktisch zumeist als "konvexes Vieleck", meist als gewölbtes Viereck, auf.

Der spezielle ästhetische Raum der Malerei, der auch durch den Rahmen festgelegt wird, besitzt somit eine dreifache Struktur: er ist topologisch, metrisch und projektiv, genauer: topologisch, projektiv und bei richtiger Perspektive der Zeichnung sogar metrisch. Mit diesen drei strukturellen Bestimmungen des ästhetischen Raumes der Malerei ist sichtbar geworden, welch wichtige Rolle der Rahmen beim Aufbau dieses ästhetischen Raumes spielt und wie weit es sinnvoll ist, ihn als s t o f f l i c h e s k o n s t i t u i e r e n d e s Element des ä s t h e t i s c h e n R a u m e s der Malerei zu betrachten.

Doch ist selbstverständlich mit der abstrakten, objektiven und mathematisch orientierten Beschreibung dieser ästhetische Raum nicht erschöpft. Über diese o b j e k t i v e n Wesensmerkmale des Rahmens hinaus hat er noch s u b j e k t i v e , im Bewusstsein des Malers oder des Betrachters selbst begründete Merkmale. Hartmann spricht im "Aufbau der realen Welt"[1] von einer Relativität der Wahrnehmung. Wie Erkenntnis überhaupt, haben auch Wahrnehmung und Anschauung in ihrer "sogenannten" Relativität ... eine wirkliche Grenze".[2] Mit dieser Relativität ist aber nicht die "Bedingtheit des Erkennens" durch den "Sinnesapparat des Subjekts", also nicht seine Subjektivität gemeint, sondern vielmehr ist diese Relativität eine Äußerung der "Inkonstanz des Sinnesapparates", die auf "Schwankungen" beruht, denen er "unter bestimmten Einflüssen unterliegt".[3] Die ästhetische Wahrnehmung nun, das heißt die Wahrnehmung einer ästhetischen Konstellation auf einem Bild, unterliegt natürlich diesen "Schwankungen" auf Grund bestimmter äußerer Einflüsse und damit der Relativität, weil ein Bild stets von diesen Einflüssen abhängig ist. Denken wir nur an die Ein-

---

1) N.Hartmann, "Aufbau der realen Welt",Berlin,194o
2) ebenda, S.387
3) ebenda, S.387

wirkung des Umweltraumes, der Beleuchtung, ja sogar des Rahmensystems, so verstehen wir die Relativität der ästhetischen Wahrnehmung. Von ihr aus arbeitet der Rahmen der erkenntnistheoretischen Relativität entgegen. Das Rahmensystem vermindert die Relativität der Erkenntnis und damit auch die Relativität des "Erkenntnisgegenstandes", indem er diesen dem Umgebungssystem entzieht, ihn also in der "Scheinwelt" oder "Scheinrealität" der Darstellung abschließt und den Einflüssen von außen zu entziehen versucht. Man könnte im Rahmensystem den kleinsten, hermetisch abgeschlossenen Raum eines Kunstwerkes, einer ästhetischen Scheinwelt, sehen. Außerdem finden wir im folgenden eine weitere Voraussetzung dieser relativitätsbegrenzenden Rolle des Rahmensystems.

Hartmann spricht vom "Wahrnehmungszusammenhang" und verweist auf die optischen und physiologischen "Ausgleichsphänomene", die innerhalb der Wahrnehmung wirksam seien und eine gewisse Konstanz des Wahrnehmungsgegenstandes, etwa der Farben, verursachen.

"Es gibt keine isolierte Empfindung einzelner Farben, experimentell kann man sie zwar annähernd herstellen, aber nur, wenn man künstliche Bedingungen des Sehens schafft, wie sie im Leben kaum jemals vorkommen und jedenfalls keine Rolle spielen. Im Wahrnehmungszusammenhang dagegen handelt es sich immer um die bildhafte Ganzheit vieler sich gegeneinander abhebender Farbtöne, und dieses Sichabheben erhält sich weitgehend in der Veränderung des Lichtes und sogar des Organzustandes. Auf Grund seiner versagt daher die Identifizierung der Wahrnehmungsgegenstände nicht so leicht, wie sie auf Grund isolierter Farbempfindungen versagen müsste."[1]

Ähnlich steht es beim Rahmen. Seine Rolle als relativitätsbegrenzendes Mittel beruht mit darauf, daß er den Wahrnehmungs z u s a m m e n h a n g des Wahrnehmbaren nicht nur fixiert, sondern v e r s t ä r k t . Was Hartmann als "Abheben" bezeichnet, kommt vor allem durch den Rahmen zur Wirkung und

---

1) N.Hartmann, a.a.O., S.388

Geltung. Das Rahmensystem dient auf diese Weise der Konstanz des Wahrnehmungsgegenstandes, die für die Wahrnehmung des ästhetischen Zustandes notwendig ist.

Die "Wahrnehmung", so fährt Hartmann in seiner Analyse des Wahrnehmungszusammenhanges fort, "setzt also ihrer eigenen Subjektivität einen Faktor der Annäherung an die Objekte entgegen. Man kann diesen Faktor die 'Reobjektivation' der sinnlichen Qualitäten durch den Wahrnehmungsraum nennen. Die Reobjektivation bringt es zwar nicht zur vollen Aufhebung der Relativität; aber sie hält diese doch in sehr engen Grenzen .."[1]. Man darf also, die Konzeption Hartmanns voraussetzend, den Rahmen als Mittel der "Reobjektivation" ästhetischer Gegenstände betrachten.

Von hier aus können wir zur Behandlung des "subjektiven Raumes" übergehen. Diesen Raum der kreativen (schöpferischen) und kommunikativen (zum Betrachter gewandten) Relation hat Bollnow[2] gelegentlich den "anthropologischen" Raum genannt, der "naturgemäß subjektbezogen" sei. J.Joedicke[3] hat ihn als allgemeinen "architektonischen Raum" beschrieben. In beide Räume ist der ästhetische Raum und damit auch der Rahmen eingebettet. Wir wenden uns also jetzt der Betrachtung des "anthropologischen" Raumbegriffs zu. Denn erst damit können wir die Frage angehen, wie weit der Rahmen für den Künstler und das bestimmte, von ihm geplante Werk selbst relevant ist, so relevant, daß dieser unter Umständen für ein Bild auch den zugehörigen Rahmen bestimmt und ausführt.

Zunächst ein Hinweis, der den "architektonischen" Raum als "Sinnesraum" betrifft. Alois Riegl erörtert in seiner "Historischen Grammatik der Bildenden Künste"[4] unter anderen künstlerischen Raumfragen auch die der Zusammenhänge zwischen Raum und Sinnen. Er bemerkt, daß der körperliche dreidimensionale

---

1) N.Hartmann, a.a.O., S.389
2) O.Friedrich Bollnow,Mensch und Raum,Stuttgart,1963
3) J.Joedicke, Vorbemerkungen zu einer Theorie des architektonischen Raumes, Bauen und Wohnen,München,Heft 9,S.341 ff.1968
4) Alois Riegl, Historische Grammatik der Bildenden Künste, Nachlass, Graz u.Köln, 1966

Raum als solcher in seiner Dreidimensionalität optisch (visuell) nicht wahrnehmbar wäre, sondern nur durch den Tastsinn erreichbar ist.[1] Diese an sich schon bekannte Tatsache[2], läßt Riegl - und das ist für uns das wesentliche - zwischen der "optischen Fläche", die also zweidimensional ist und der "haptischen" oder "objektiven" Fläche der Malerei unterscheiden. Mit beiden Flächen habe es das Auge bezüglich der Bilder zu tun, die haptische, das heißt den Tastsinn erreichbare Fläche der Malerei erst suggeriere das "Zurückreichen der Oberfläche in die Tiefe"[3], den "Abschluß in der Tiefendimension", die "Modellierung nach Rückwärts", die schließlich die "optische Fläche" der Bildebene bestimme.

Diese Überlegung Riegls, daß die "optische Fläche" der Malerei, welche die Möglichkeit der illusionären Raumtiefe bietet, aus der "haptischen, objektiven" hervorgehe, stützt unseren Verweis auf den R e l i e f c h a r a k t e r d e s R a h m e n s [4], wonach der Rahmen als materiales Mittel der "Reliefperspektive" erscheint, die zwischen Körperlichkeit der Sehpyramide und dem Perspektivismus der Darstellung vermittelt. Riegl hat diese spezifisch künstlerische Reliefwirkung aus dem Zusammentreten von optischen (sehräumlichen) und haptischen (tasträumlichen) Beziehungen erklärt. Mit dieser optisch-haptischen Vermittlungsleistung zwischen Raum und Fläche gewinnt der Rahmen eine vor-ästhetische Funktion in Bezug auf das Bild als ein Element des S i n n e s r a u m e s . Er selbst ist als körperliches Gebilde taktil zugängig, erzeugt also haptische objektive Raumtiefe.

Die zweite Vorbemerkung gehört zum Problem des "Scheinraumes" eines Bildes. Ohne hier auf die in diesem (von Kahnweiler[5] zitierten) Begriff anklingende Thematik des "Scheins" näher einzugehen, möchten wir dabei mit Lessing und Kahnweiler vom "Eigenraum" des Bildes sprechen, also von dem Raum, der durch

---

1) A.Riegl, a.a.O.,S.287
2) vergl.hierzu auch H.Friedmann, a.a.O.,S. 92
3) A.Riegl, a.a.O.,S.289
4) vergl.Ausführungen S. 35 f. dieses Kapitels
5) Daniel-Henry Kahnweiler, Juan Gris,Paris,193o, engl.Ausgabe Juan Gris, His Life and Work, London, 1947

die Darstellung innerhalb der Rahmenfläche (unter Rahmenfläche verstehen wir die freie, vom Rahmen eingeschlossene Fläche,die dann vom Bild ausgefüllt wird) auf dem Bildgrund mit einer Komposition ästhetisch erzeugt wurde.

Dieser dargestellte "Eigenraum" des Bildes wird in der kubistischen Malerei in interessanter Weise aufgegeben und zugleich neu gewonnen. Das ist für das Verständnis der Funktionen des Rahmens aufschlußreich:

Kahnweiler hat in seinem Buch über "Juan Gris"[1] (der neben Pablo Picasso und Georges Braque einer der wichtigsten Begründer der kubistischen Malerei war) auf dessen zahlreiche theoretische Konzeptionen hingewiesen. Er hebt hervor, daß der Kubismus zwar von gegenständlichen Motiven ausgehe, daß er aber das, was Lessing als "kompositionelle Koexistenz" aus der "Nachahmung" bezeichnete, gänzlich auf die Komposition eines B i l d e s , nicht die Komposition eines G e g e n s t a n d e s , einschränkte. Nicht der Gegenstand auf dem Bild, sondern das Bild als autonomer ästhetischer Gegenstand wurde jetzt zum wesentlichen Ziel des schöpferischen Vorgangs, und dieses Bild erweist sich als Ergebnis einer Kette von Entscheidungen,nicht einer Nachahmung.

Der Eigenraum des Bildes war damit nicht mehr ästhetischer Scheinraum im Hegelschen Sinne, sondern ästhetischer Realraum einer "kompositionellen Koexistenz", wie ihn Lessing verstand, also nicht Scheinraum innerhalb eines realen Raumes von Gegenständen, sondern Realraum für die "Scheinbilder" von Gegenständen. Der Rahmen erfüllt in der kubistischen Malerei also eine ganz spezifische Funktion: er trennt ausser dem imitativen Scheinraum vom gegebenen realen Umgebungsraum auch noch einen ästhetisch realen Bildraum der Komposition von dem physikalisch realen Dingraum der Motive.

Der im Kubismus verwandte autonome Bildbegriff setzt den Bildraum konsequent als Raum ästhetischer Konstellationen voraus, der ausschließlich durch "kompositionelle Koexistenz" wahrnehm-

---

1) D.-H.Kahnweiler, a.a.O.,S.46 ff.

bar wird, und der kein präexistenter Raum beliebiger Dinge ist, sondern eine Art Konfigurationsraum der Gestaltung, der erst mit dem Akt der Gestaltung wahrnehmbar wird. Dieser "Eigenraum" ist, vom Rahmen her gesehen, "Innenraum", während der gesamte "anthropologische" "Umgebungsraum" vom Standpunkt des Rahmens "Aussenraum" bzw. vom Standpunkt des Bildes "Fremdraum" ist.

Vermutlich hängt mit diesem Selbständigwerden des ästhetischen "Eigenraumes" des fast totalen "Bild"-, nicht "Abbild"-Charakters der Malerei des Kubismus auch die beobachtbare Tatsache zusammen, daß von dieser Epoche an der Rahmen selbst an individuellem, künstlerischem Charakter verliert und mehr und mehr zur blossen trennenden Leiste wird, ja gelegentlich ganz verschwindet. Das kubistische Bild präsentiert sich durch seinen extremen ästhetischen "Eigenraum", der es nicht mehr nötig hat,durch einen Rahmen präsentiert zu werden, der Rahmen wird auf die Schutz- und Trennfunktion reduziert. Da mit dem Abbildcharakter auch die eigene Metrik der Darstellung entfällt, verschwindet ein weiteres Hauptmotiv für die Rahmung. Was ein Rahmen ist und leistet, erhellt auf solche Weise gerade dort, wo er entbehrlich ist.

"Innenraum", "Aussenraum", "Eigenraum" und "Fremdraum" sind,soweit sie den Rahmen bestimmen und den Rahmen voraussetzen, Begriffe der "architektonischen" Raumkonzeption, aber indem sie darüber hinaus auch den Betrachter und die "betrachtete Darstellung" einbeziehen, gehören sie auch zur "anthropologischen" Raumauffassung.

J. Joedicke hat nun in seinen "Vorbemerkungen"[1] zwei Bestimmungsstücke dieses Begriffs herausgestellt, die auch für eine architektur-theoretische Konzeption des Rahmens wertvoll sein können. Zunächst stellt er fest: "Der Raum ist wahrnehmbar an seiner Begrenzung. Wäre keine Begrenzung vorhanden, könnte auch kein Raum wahrgenommen werden." Man kann den Ausdruck "wahrnehmbar an seiner Begrenzung" erstens topologisch verstehen, derart, daß vom Raum nur die ihn begrenzende Fläche bzw. Linie wahrnehmbar sei, oder aber kausal derart, daß die

---

1) J.Joedicke, a.a.O., S.341 ff.

Begrenzung Voraussetzung der Wahrnehmbarkeit des Raumes sei. Beide Begründungen gehören zur Definition des architektonischen Raumes, der einerseits durch seine Begrenzung und andererseits an seiner Begrenzung wahrnehmbar wird, das heißt, er ist in jedem Fall als begrenzter Raum gegeben und, wie der Architekt sagt "bebaubar".

Malerei ist entsprechend derart erst durch Berandung bzw.durch Rahmung gegeben; das Bild ist als ästhetischer Gegenstand ein begrenztes. Der Rahmen als Flächenbegrenzung stellt den praktischen aber auch den theoretischen Zusammenhang zwischen dem architektonischen Bau-Raum und dem ästhetischen Bild-Raum her. Der Rahmen ist nicht nur materiales Element des ästhetischen,sondern auch materiales Element des architektonischen Raumes. Deckenmalerei und Wandmalerei (Fresko,Sgraffito,Mosaik und dergl.)sind Grenzfälle.

Als zweites Bestimmungsstück für den architektonischen Raum führt Joedicke ein: "Raum ist die Summe der Beziehungen zwischen Örtern."[1] Auch diese Definition entspricht der Rahmenidee. Jeder Rahmen definiert einen Innenraum, das innere Gebiet einer umgrenzten Fläche als "Summe der Beziehungen zwischen Örtern". Was wahrnehmbar ist, ist durch die Begrenzung und durch Ort gegeben. Der ästhetische Raum des Bildes hat eine Begrenzung und hat Örter, die an einer Landschaftsdarstellung sehr deutlich zu sehen sind, an jedem Bild jedoch durch einen darübergelegten Raster festgelegt werden können.

Mit dem Rahmen gewinnt das Bild, wie wir schon zeigten, eine dekorative Funktion, die, wie wir jetzt sagen können, ihn selbst zu einem Element des Mobiliars werden läßt, zumindest zu einem Element der "Innenarchitektur".

Weiter dringt O.F. B o l l n o w in seiner Betrachtung zum Thema des "aufgerichteten Menschen"[2] (vergl.hierzu auch die Kantischen und Hegelschen Überlegungen)[3] vor, und deckt den Zusammenhang dieser metaphorischen Ausdrucksweise, die eine existenzielle Tatsache beschreibt, mit dem "architektonischen" und

---

1) J.Joedicke, a.a.O.,S.34
2) O.F.Bollnow, a.a.O.,S.44
3) I.Kant, Von dem ersten Grunde des Unterschiedes der Gegenden im Raum, Ges.Schriften d.Königl.Preuss.Akademie d.Wissenschaften, 1902 ff., II., S.378
G.W.F.Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, a.a.O.,Bd.III S.591, S.656 ff.

"erlebten" Raum auf. "Vertikalachse" und "Horizontalebene", "rechte" und "linke" Seite, "Ordnung" und "Mitte", "Horizont" und "Perspektive" sind für Bollnow[1] Merkmale und Bestätigungen des "erlebten Raumes", und es scheint uns klar sichtbar, daß es auch Bestimmungsstücke des "ästhetischen Raumes" sind, der durch den Rahmen abgegrenzt wird, und wir meinen sagen zu dürfen, daß der Rahmen fast zu einer Voraussetzung für die Erlebbarkeit des "ästhetischen Raumes", für das ästhetische Erlebnis des Bildes wird.

Diese Tatsache ist vielleicht eine Erklärung dafür, daß rechtwinklige Rahmen mit einer deutlich und schnell erkennbaren Horizontal- und Vertikalachse viel häufiger verwandt werden als runde, bzw. ovale Rahmenformen. Ja häufig wird ein Tondo in einen rechteckigen Rahmen eingepasst. So kann der Beschauer sich viel schneller im Scheinraum der Darstellung orientieren und zurechtfinden.
Die Frage für uns ist nun, ob der Rahmen, durch den natürliche und ästhetische Bildwelt und Lebenswelt, Aussen und Innen geschieden bzw. verbunden wird, nicht ein Mittel gerade der Scheidung zwischen subjektiver und objektiver Umwelt ist, und, wenn er es ist, ob er dann nicht gerade der für den "gestimmten Raum" charakteristischen "ungeteilten Einheit"[2] entgegenarbeitet. Wir können nach unseren Ausführungen diese Frage bejahen. Im "gestimmten Raum" wirkt der Rahmen als Korrektiv, er trennt das Bild ab in all jenen Beziehungen, die wir genannt haben, aber, indem er es abtrennt, indem er die objektive Bildwelt von der objektiven Realwelt, den Lebensraum vom ästhetischen Raum trennt, stellt er den ästhetischen Raum i n den Lebensraum, er reduziert die "ästhetische Illusion" und läßt sie nicht ohne weiteres in den Lebensraum eindringen, andererseits strukturiert er den Lebensraum. Das Bild muß gewissermassen auch räumlich ausdifferenziert bleiben, damit die Singularität, die Eigenräumlichkeit seines "ästhetischen Zustandes" nicht aufgehoben wird in einer einheitlichen "Gestimmtheit".

---

1) O.F.Bollnow, a.a.O.,S.44 ff.,S.58 ff.,S.79 ff.
2) ebenda, S.231

N.Hartmann[1] hat, wie wir bereits aufgewiesen haben, in seinen Bemerkungen über den Rahmen herausgearbeitet, daß dieser der "Entwirklichung" diene, und der "unkünstlerischen Illusion" entgegenarbeite, daß er aber andererseits auch dem "Dingfetischismus", dem "Realitätsersatz" entgegenwirke, der natürlich in jeder einheitlichen "Gestimmtheit", in jedem "gestimmten Raum" (Bollnow)[2] eine Gefahr für die Apperzeption des Kunstwerks als Kunstwerk darstellt. Die Reduzierung des "gestimmten Raumes", auf die wir gestossen sind, entspricht den von Hartmann herausgearbeiteten Rahmenfunktionen und ergänzt sie.

Abschließend wäre aber zur Frage, wieweit der Rahmen bzw. das gesamte Rahmensystem (Keilrahmen und Bildrahmen) für den Künstler relevant ist, zu sagen, daß er die Freiheit des Künstlers einschränkt und somit nicht nur objektthematisch (für das künstlerische Objekt), sondern auch subjektthematisch (für den schaffenden Künstler) wirksam ist.

An dieser Stelle drängt sich uns aus den Hartmannschen Überlegungen heraus ein anderes Rahmenphänomen zur genaueren Betrachtung auf: das des Ausschnitts, den man aus einem Bild herausschneiden kann. Oft wirkt ein gerahmtes Bild wie ein solcher Ausschnitt aus einem grösseren, oft ist es ein solcher. Von diesem Gedanken aus liegt ein kleiner Exkurs als Beitrag zur Hartmannschen Theorie nahe. Durch den Rahmen wird der Wahrnehmungsraum in dem Sinne auf den Realraum bezogen, daß es möglich wird, aus diesem einen Augenblicksraum zu wählen und festzuhalten. Wir verstehen darunter eine räumliche Konstellation von Dingen oder Ereignissen, die zu einem bestimmten Zeitpunkt gegeben ist, wie bei einer Momentaufnahme in der Photographie. Das, was Hartmann in der "Ästhetik"[3] als "Erscheinung" im Unterschied zum "Realsein" bezeichnet, gehört einem "Erscheinungsraum" an, der als "Wahrnehmungsraum" natürlich ebenfalls auf den Realraum bezogen ist, jedoch nicht nur auf diesen. Denn diese Erscheinung ist in einem Erscheinungsraum fixiert, der sowohl im Falle der gegenständlich-abbildenden, wie auch der ungegenständlichen-

---

1) N.Hartmann, Ästhetik, a.a.O., S.lol
2) O.F.Bollnow, Mensch und Raum, a.a.O., S.231, Bd.I
3) N.Hartmann, Aufbau der realen Welt, a.a.O., S.389

nichtabbildenden Malerei Augenblicksraum ist.

Lessing hat wohl als erster diesen Augenblicksraum für eine Theorie der Malerei in Betracht gezogen. Im "Laokoon" erklärt er: "Die Malerei kann in ihren koexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird."
Lessing hat das Faktum des Augenblickraumes nur für gegenständliche Malerei formuliert. In der modernen, nicht gegenstandsbezogenen Malerei, die nur noch materialbezogen auswählt, kann der Begriff jedoch ohne Schwierigkeit auf denjenigen realisierten "ästhetischen Zustand" eines Bildes bezogen werden, der vorangehende wie nachfolgende andere Möglichkeiten mit wahrnehmbar macht.[1]
Für eine erkenntnistheoretische Analyse bedeutet diese Überlegung zum Augenblicksraum aber, daß er

1. durch den Rahmen raum-zeitlich begrenzt wird,
2. daß er durch diese Abhängigkeit vom Rahmen auch bereits den irrealen Raum der Erscheinung vorbestimmt. Denn diejenigen Momente der Handlung oder der Komposition, die in dem ästhetisch als Malerei realisierten Zustand hinzugedacht oder hinzuerlebt werden können, sind nicht als real, sondern als irreal zu betrachten.

Wir können also sagen, daß der Rahmen bzw. das Rahmensystem nicht nur den "Wahrnehmungsraum" definiert und ihn auf den "Realraum" beziehen läßt, sondern, daß er auch einen "Erscheinungsraum" aufbaut und ihn als "Augenblicksraum" auf einen "irrealen Raum" bezieht. Das Rahmensystem als materialer Raum einerseits und als idealer Rand andererseits impliziert den Raum einerseits als Realkategorie, (Hartmann spricht von einer "Realkategorie der äußeren Welt")[2], aber auch als "Idealkategorie des Bewusstseins, insofern der Rand zum geometrischen Raum gehört, der nach Hartmann als "Idealraum" zu bezeichnen ist.[3]

---

1) vergl.hierzu M.Bense, Informationsästhetik und Texttheorie, Hamburg, 1969
2) N.Hartmann, Philosophie der Natur,Berlin,1950,S.55
3) ebenda,S.54

Rand, Borte, Rahmen

An einigen Stellen unserer Untersuchung versuchten wir eine Differenzierung des Rahmens und kamen dabei auf das ihm verwandte Gebilde des Randes. Nun wollen wir noch ein weiteres hinzuziehen: die Borte. Beide sind dem Rahmen verwandt, insofern sie einige Funktionen des Rahmens ausüben, vor allem die der Begrenzung des Bildes.

Wenn wir wiederum vom Normalfall des gerahmten Bildes ausgehen, dann treten an ihm Rand, Borte und Rahmen gleichermassen auf. Jedes Bild hat als endliche, glatt begrenzte Fläche einen Rand, jeder Rahmen wird diesem stofflichen Rand angepasst und angefügt. Sehr häufig jedoch wird noch zwischen Rand und Rahmen eine Borte, etwa der Bereich eines Passepartouts geschoben und auf diese Weise zwischen Rand und Rahmen ein Zwischenraum gelassen. Daß dieser Zwischenraum ästhetisch wichtig sein kann, und vor allem dem Betrachter das Verstehen des Dargestellten erleichtern kann, werden wir im folgenden zeigen.
Man könnte natürlich alles, was ein Bild begrenzt, bzw. es unmittelbar umgibt, der Leinwand angepasst ist, einfach als Umrahmung bezeichnen.[1] Wir ziehen es jedoch vor, dieses Gebilde differenzierter zu betrachten und von einem Rahmensystem zu sprechen, das aus Rahmen, Borte oder ihrem Sonderfall, dem weissen Passepartout, und dem Rand besteht. Beim Rand ist zu unterscheiden zwischen dem der Darstellung und dem stofflichen Rand des Bildträgers.

Wir wollen versuchen, die Unterscheidungsmerkmale der einzelnen Erscheinungen, wenn sie an einem Bild unterschieden werden können und wahrnehmbar sind, aufzuzeigen. In jedem Falle handelt es sich um stoffliche Gebilde, aus denen unser Rahmensystem aufgebaut ist. Dabei ist der R a n d , der das Bild unmittelbar

---

1) Anmerkung: Auch den Keilrahmen hinter der Leinwand nennt man Rahmen. Solche Verwendungen des Wortes sollen hier jedoch außer Betracht bleiben. Der Keilrahmen gehört nicht zum Rahmensystem sondern zum Trägersystem. Ästhetisch ist gleichgültig, ob auf einer Platte oder auf einer gespannten Leinwand gemalt wurde.

von ihm selbst her begrenzt und demgemäß stofflich betrachtet noch zum Bild gehört, die äussersten Punktelemente des Bildes enthält, e i n d i m e n s i o n a l .
Die B o r t e hingegen ist z w e i d i m e n s i o n a l .
In der mittelalterlichen Buchmalerei hat es damit sein Bewenden, denn hier kann es keinen dreidimensionalen Rahmen geben. Ähnlich steht es bei gemalten Rahmen, die ebenfalls zweidimensional und somit Borte[1] sind, auch wenn gemalte Plastizität darüber hinweg zu täuschen sucht. So etwas geht nur dort, wo auf die Schutzfunktion des Rahmens verzichtet werden kann, also in der Buchmalerei oder aber bei Wandbildern und Wandteppichen.

Der P a s s e p a r t o u t nun ist einerseits zweidimensional und erscheint uns auch beim Anblick so. Betrachten wir ihn jedoch genau, so ist er ein dreidimensionales Gebilde, das sich von der bemalten Fläche, wenn auch nur um Millimeter abhebt.

Der R a h m e n schliesslich ist d r e i d i m e n s i o n a l . In ihm erscheinen Rand und Borte in voller Realität.

Auf diese Weise nimmt andererseits im Rahmensystem die Dimensionalität zum Bilde hin ab. Im allgemeinen ist der bildzugehörige lineare Rand unmittelbar am Bild, dann folgt nach aussen hin die Fläche des Passepartouts bzw. der schmückenden Borte und zuletzt der Rahmenkörper, der seinerseits einen körperhaften Rand hat.

Die Erscheinung dieser Staffelung zeigt sich am besten bei einer gerahmten Graphik oder einem mit Passepartout gerahmten Aquarell, die übrigens heutzutage in Wohnräumen viel häufiger gefunden werden als Ölgemälde.

Wir sehen also, daß vom Bild her zum Betrachter durch das Rahmensystem ein schrittweiser Aufbau der Umwelt, des umgebenden Wahrnehmungsraumes, erfolgt.

Wir sehen, daß der lineare Rand die flächige Borte, die flächige Borte wiederum den körperlichen Rahmen vermittelt und dieser

---

1) vergl.hierzu die Borten in der mittelalterlichen Buchmalerei, die häufig gemalte Architektur oder aber gemalten Rahmen darstellen, und die Borten der Fresken hauptsächlich im Quattrocento, Mantegna z.B. in der Camera degli Sposi

nun ist unmittelbar Teil des dreidimensionalen Umgebungsraumes ausserhalb des Bildes. Daraus erklärt sich vielleicht, daß der Rahmen nicht von allen Stilepochen als zum Bild gehörig angesehen wurde, sondern manchmal mehr als Teil des Mobiliars fungierte und mehr auf dieses als auf die Darstellung abgestimmt wurde. Was das Material des Rahmens betrifft, wird dies wahrscheinlich auch heute noch in seiner Farbe bzw. Holzart auf das umgebende Mobiliar abgestimmt sein, hingegen die Rahmenbreite und Rahmenform (Vertiefung nach innen oder aussen und dergl.) werden der Darstellung angepasst sein müssen. Diese Überlegung entfällt für Museen und Galerien, in denen kein wesentliches Mobiliar vorhanden ist. So lassen sich in Museen zwei Tendenzen erkennen:
Zum einen rahmt man gerne Bilder eines Meisters, das heißt also sehr häufig eines Ausstellungsraumes, einheitlich in Stil und Material, so daß für den Beschauer die Zusammengehörigkeit auch von weitem erkennbar wird. Dies geschieht so gut wie immer, wenn es sich um inhaltlich zusammengehörige Werke handelt, z.B.Dürers Vier Apostel in der Alten Pinakothek München (zwei Bildtafeln in gleichen Rahmen). Die zweite Möglichkeit der Rahmung in Museen, eine gerade in neuerer Zeit angestrebte, geht dahin, Originalrahmen, das heißt vom Maler selbst entworfene oder zumindest akzeptierte, zu den Gemälden ausfindig zu machen. Hierbei muß natürlich an erster Stelle auch auf eine zeitliche Übereinstimmung geachtet werden. Eine Hilfe sind hierbei die Entwürfe der Maler für Rahmen, die sie um ein bestimmtes Bild wünschten.

Die Vermittlung zwischen Bild und Wahrnehmungsraum ist in umgekehrter Richtung ebenso verständlich und gewiß ästhetisch wichtig. Die "Darstellung", die das Bild von einem "Darstellbaren" gibt, ist in ihrer Irrealität dadurch vermittelt, daß das Rahmensystem die dreidimensionale reale Räumlichkeit abbaut und der irrealen Räumlichkeit auf der Fläche den Weg frei macht.

Doch kehren wir noch einmal zu Rand, Borte und Rahmen im einzelnen zurück:
Der Rand ist ein eindimensionales Gebilde. Er tritt stofflich als Begrenzung des Bildträgers, wie wir das bemalte Material

genannt haben, auf, und zum anderen auf der Bildfläche als Begrenzung der Darstellung; als Begrenzung der vom Rahmensystem freigelassenen Bildfläche. Dieser vom Künstler gezogene Rand ist hauptsächlich auf Tusch-, Rötel- und anderen Zeichnungen noch sichtbar und wird dann bei einer Rahmung meist vom Passepartout nicht überdeckt. Beim Kupferstich ist der abgedrückte Rand der Platte ästhetisch und als Zeichen der Echtheit unentbehrlich. Der Rand ist ästhetisch nur relevant, wenn er in dieser expliziten Form auftritt, das heißt vom Künstler noch als Teil der Darstellung gesehen wurde.

Wir können natürlich an allen drei Erscheinungen von einem Rand sprechen, so vom äusseren und inneren der Borte und des Rahmens, wir wollen jedoch hier nur die besagte Begrenzung der Darstellung als Rand betrachten.

Wenn wir von einer ästhetischen Bedeutung des Randes sprachen, wenn er als Teil der Darstellung angesehen werden kann, so muß festgehalten werden, daß er eine andere wichtige Funktion des Rahmens nicht zu erfüllen vermag: das Einschliessen bzw. Festhalten des betrachtenden Blickes. In seiner Eindimensionalität ist der Rand von innen her durchlässig, er ist als Linie so sehr Element der Darstellung, daß er nicht sofort als Begrenzung erkannt werden muß.

Die zweidimensionale Borte wird, wenn sie vor allem schmückende Funktion hat, häufig auch Bordüre genannt. Das Französische nennt Bilderrahmen (le cadre) bis ins 18.Jahrhundert häufig so (la bordure)[1].

Das Reallexikon der Kunst bemerkt bei der Aufzählung von Gründen für die Rahmung von Gemälden:

"3. Zur Auszeichnung ideellen oder künstlerischen Wertes bekommen gelegentlich Bilder besonders kostbare und aufwendige Rahmen ... Bilder können außer dem Bildrahmen eine gemalte Bordüre, wandfeste Bilder statt der Bordüre einen plastischen Rahmen haben, der dann allerdings auch fest mit der Wand verbunden zu sein pflegt. Zuweilen werden die den einzelnen Einfassungsarten eigentümlichen Dekorationselemente vermischt: so die Nachahmung von geschnitzten Goldrahmen in den Bordüren von Wandteppichen des 17. und 18. Jahrhunderts oder die Verwendung bordürenhafter Frucht-und

---

1) Reallexikon der Kunst, a.a.O., Stichwort "Bilderrahmen"

> Blumengebinde als Schmuck von plastischen Bilderrahmen. Trotzdem ist im Sprachgebrauch deutlich zu unterscheiden zwischen Bordüre und Rahmen." 1

Wir wollen das Wort Bordüre nur bei besonders schmuckhaften Borten verwenden und sprechen hier von der Borte, deren Begriff nicht viel mehr als die Zweidimensionalität beinhaltet. Auf kunstgeschichtliche Einzelheiten und besondere Ausprägungsformen z.B. den Übergang von Borte zu Rahmen in Form eines gemalten, also zweidimensionalen Rahmens, wollen wir uns in dieser Arbeit nicht weiter einlassen, sondern zunächst versuchen, die normalen Fälle klar zu sehen. Aus den weiteren Ausführungen des Reallexikon können wir entnehmen, daß die Borte bzw. Bordüre vor dem Rahmen entstanden ist.

> "Für die Antike fehlen Beispiele des Bilderrahmens, lediglich Darstellungen auf Fresken geben von ihm eine Vorstellung. Im Hinblick auf den praktischen Zweck sind die erhöhten Ränder der Wachsschreibtafeln als Vorläufer des eigentlichen Bilderrahmens anzusehen. Vorkommende Bildeinfassungen,sofern sie nicht, wie oft bei Reliefs, architektonische Glieder nachahmen, gehören zur Gruppe der Bordüren. Auch die frühen Elfenbeintäfelchen kennen keinen Bilderrahmen. Sind sie in Buchdeckel gefasst, so ist durch Tieferlegung zwar die Absicht des Schutzes erkennbar, die Rahmung selbst aber bleibt bordürenhaft. (Goldschmitt, Elfenbeinskulpturen, passim)" 2

Interessant für uns sind die von Bordüren eingefassten Buchmalereien, z.B. in karolingischer und ottonischer Buchmalerei, bei denen eine dargestellte Figur über die Bordüre hinausragt, sie mit der Hand durchbricht oder mit dem Fuß auf der Bordüre steht, was zum einen eine gewisse Räumlichkeit ahnen lässt und zum anderen sicherlich eine an anderer Stelle erwähnte symbolische Überschreitung, ein Eindringen aus einer illusionären Welt in die Welt des Betrachters andeuten soll.[3]

Der Rahmen ist innerhalb unserer jetzigen Betrachtung in erster Linie d r e i d i m e n s i o n a l . Er hat die Körperhaftigkeit der Umwelt und wird so, wie schon erwähnt, als ihr zugehörig, als Mobiliar, gesehen. Gerade durch diese Körperlichtkeit erzielt der Rahmen ein Festhalten des Blickes innerhalb seiner

---

1) Reallexikon der Kunst, a.a.O.
2) ebenda
3) vergl.hierzu Die karolingischen Miniaturen, herausgegeben von Wilhelm Köhler, Berlin, 1958

Grenzen, also auf der Darstellung.

Wenn unsere Untersuchung auch an einigen Stellen die Funktion des Rahmens innerhalb des Bildganzen aus naheliegenden Gründen vielleicht überbewertet hat, so muß an dieser Stelle betont werden, daß der Rahmen durch besonderen Reichtum (denken wir an die wuchtigen Goldrahmen des Barock und Rokoko) den e r s t e n Blick des Betrachters fangen kann, daß aber normalerweise erst die Darstellung zur Betrachtung einlädt und wir erst dann langsam und oft wie von innen nach aussen wandernd, den Rahmen eigentlich bemerken. Betrachten wir dann anschliessend das Bildganze, das B i l d d i n g , dann beachten wir eine Einheit, eine Harmonie zwischen Darstellung und Rahmen, und werden vielleicht bei längerer Betrachtung auf einzelne Funktionen des Rahmens aufmerksam; für einen normalen Betrachter tritt der Rahmen jedoch nicht in den Vordergrund und wird häufig erst bemerkt, wenn er fehlt.

Für unsere Zeit und für die gegenwärtigen Kunstströmungen ist interessant, daß der tief gegliederte Rahmen fast ganz verschwindet. Während die Romantiker im 19.Jahrhundert und die ihnen nahestehenden Künstler an die Werkstattgepflogenheit des Mittelalters anknüpfend wieder ihre eigenen Rahmen entwarfen, wurde gleichzeitig der individuelle Bilderrahmen durch die zunehmende Industriealisierung seltener.[1] Der Jugendstil entwickelte noch einmal einen eigenen, ihm adäquaten Rahmen, der mit Pflanzenranken bemalt ist oder dessen Ornamentik mit dem Bildinhalt in engem Zusammenhang steht (vergl.Eduard Munch, Torloop, Klimt). Oft scheint uns hier Sinn und Funktion des Rahmens verfehlt worden zu sein.

In der nicht-gegenständlichen Malerei wird der Rahmen meist auf eine schmale Leiste reduziert, ebenso bei den Malern des Bauhauses; in den meisten Fällen verwenden sie einfache schmälerei oder breitere Holzleisten, die eventuell noch weiss oder schwarz übermalt sind, aber im allgemeinen verschwindet der schmückende Rahmen. Heute gehen auch Museen und Galerien dazu

---

1) Reallexikon der Kunst, a.a.O.

über, gegenwärtige Kunst vielfach ohne Rahmen unter Glas zu legen.

Wir hoben im Zusammenhang mit dem kubistischen "Bild"-Begriff die Reduktion des Rahmens auf seine ästhetische Trennfunktion hervor.[1] Ziehen wir seine praktischen Funktionen in Betracht, so scheinen sie auf die Schutzfunktion eingeschränkt. Moderne Kunst hat den ästhetischen Eigenraum der Kunst, wie gesagt, extrem entwickelt und verstärkt, und damit dem "Bild", dem "Kunstwerk" eine Autonomie ermöglicht, die es fast schon nicht mehr nötig hat, durch einen Rahmen angezeigt und betont zu werden. Sicherlich hängt diese Tendenz jedoch auch mit der zunehmend nüchterner werdenden Einrichtung unserer Wohnungen zusammen (eine Folge der Bauhaus-Bestrebungen), mit der Tatsache, daß mehr Graphiken als Ölgemälde gekauft werden, diese wiederum werden öfter gewechselt, d.h. der Wechselrahmen ist die einfachste Möglichkeit, ein Bild aufzuhängen, es zu schützen. Eine ästhetische Vollendung oder Ergänzung erhält es in diesem Falle fast nicht mehr.

---

1) vergl.unsere Ausführungen über das kubistische Bild in Kapitel "Rahmen und Raum", S.32

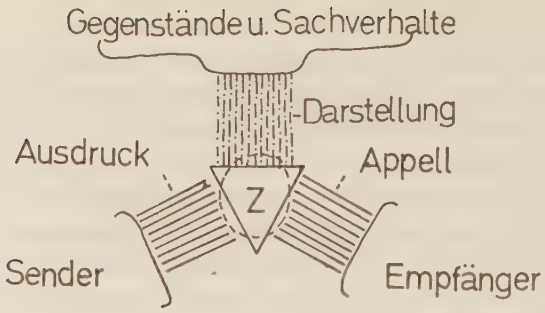
Der Rahmen als Mittel der Kommunikation

Wir werden im folgenden unter Kommunikation allgemein die Subjekt-Objektbeziehung, in unserem Falle also speziell die Beziehung zwischen Betrachter und Bild samt Rahmen, verstehen. Wir werden die Kommunikation ästhetisch nennen, wenn die Beziehung zwischen einem künstlerischen Objekt und seinem entsprechend interessierten Betrachter gemeint ist. Das Verhältnis zwischen dem Maler und seinem künstlerischen Objekt und auch das zwischen dem Maler und dem Betrachter, etwa dem Besteller des Bildes, wollen wir für unsere Untersuchung nicht berücksichtigen, da sie für die Problemstellung des Rahmens keinen Beitrag liefern. Die Kommunikationstheoriendenken sich die Kommunikation als an eine Vermittlung durch optische oder akustische sogenannte Signale gebunden, die vom Gegenstand der Wahrnehmung ausgehen und den wahrnehmenden Betrachter erreichen. Im Falle des Bildes als Signalgeber ist die Kommunikation einseitig.[1] Es sagt dem Betrachter etwas, dieser ihm nichts. Um den Rahmen in seiner speziellen kommunikativen Rolle zu verstehen, um ihn als Mittel ästhetischer Kommunikation auffassen zu können, und um zu sehen, welchen eigenen Beitrag er zur ästhetischen Leistung des Bildes bringt, versuchen wir zunächst Begriffe, die Karl Bühler für die kommunikative Funktion der Sprache entwickelt hat[2], auf das visuell gegebene Bild als ein Kommunikationsmittel anzuwenden und auszudehnen.

In seinem "Organonmodell der Sprache"[3] kennzeichnet Bühler die Leistungen der Sprache durch die drei Funktionen: "Darstellung", "Ausdruck" und Appell". Im "Organonmodell" der Sprache sieht er die Sprache in erster Linie als Mittel und Werkzeug der Verständigung, der Kommunikation, und versucht, das "konkrete Sprechereignis samt den Lebensumständen, in denen es einigermassen regelmäßig auftritt"[4], durch ein Schema in großen Zügen zu beschreiben.

---

1) W.Meyer-Eppler, Grundlagen und Anwendungen der Informationstheorie, Berlin, 1960
2) K.Bühler, Sprachtheorie, Die Darstellungsfunktion der Sprache, 2.unveränderte Auflage, Stuttgart, 1965
3) ebenda S.24
4) ebenda S.24



Das "konkrete Sprechereignis" (im Schema das Dreieck in der Mitte) wird weiterhin als "Mitteilung" bezeichnet, es wird jedoch betont, daß damit keine "unbestrittene Dominanz der Darstellungsfunktion" gemeint ist. Um die Funktionen der "Darstellung", des "Ausdrucks" und des "Appells" verständlich zu machen, betont Bühler zunächst, daß das "Sprachgebilde", das im "Sprechereignis" auftritt, nicht nur "Lautmasse" ist, sondern auch in allen drei Richtungen als "Zeichen" fungiert. In der"Darstellung" gewinnt das sprachliche Gebilde im Zusammenhang mit der Zuordnung zu Dingen, Ereignissen usw. die semiotische Natur eines "Symbols", im "Ausdruck" hingegen die Natur eines Anzeichen, eines "Symtoms" für eine Mitteilungsabsicht des Senders. Es ist, wie der Autor vermerkt, gänzlich abhängig vom "Sender". Im "Appell" schließlich ist das sprachliche Gebilde kraft des Appells nur als "Signal" für beides zu verstehen. Bühler erläutert diese Funktion, indem er von einem "Appell an den Hörer" spricht, "dessen äußeres und inneres Verhalten das appellierende Signal steuert wie andere Verkehrszeichen"[1].

Wir brauchen diese auf die Sprache bezogene Theorie Bühlers kaum zu modifizieren, um sie auf unseren Untersuchungsgegenstand, das gerahmte Bild, auszudehnen und für unsere Bestimmung des Rahmens als eines Mittels ästhetischer Kommunikation nutzbar zu ma-

---

1) K.Bühler, a.a.O., S.28

chen.
Die Übertragung erscheint schon deshalb sinnvoll, weil jeder gesprochene Text gedruckt als visuelles Gebilde angesehen werden kann, das wie jedes andere Bild endlich und begrenzt ist. Darüber hinaus hat sogar dieses Textgebilde einen weissen Rand auf der Buchseite, der mindestens der Borte oder dem Passepartout in unserem Zusammenhang entspricht.[1]

Vor allem hat jedes Bild auch das, was Bühler "Darstellung" nennt. Allerdings ist zu berücksichtigen, daß die sprachlichen Symbole, von denen die "Darstellung" in der Sprache Gebrauch macht, blosse b e z e i c h n e n d e Symbole sind, während die visuellen Symbole, die in der Malerei, im Bild benutzt werden, meist a b b i l d e n d e sind. Damit mag zusammenhängen, daß ein geschriebener oder gedruckter Text nicht in dem Masse des ungebunden freien Randes bedarf, wie das Bild des Rahmens. Anders ist es mit Text im Text, mit direkter Rede. Sie braucht Anführungszeichen!

In jeder "Darstellung", die durch ein Bild gegeben ist, gibt es natürlich das, was Bühler "Ausdruck" nennt und als "Symtom" einer Innerlichkeit deutet. Hierher gehört die Wahl gewisser malerischer Mittel, etwa hell-dunkel, warme Farben, dynamische Komposition und dergl. ebenso wie Klangfarbe und ähnliches in der Sprache.

Außerdem besitzt ein Bild, gerade weil es ein visuelles Ereignis ist, auch die Fähigkeit der "Appellation". Mittel der "Darstellung" wie des Ausdrucks wirken auch als Signale, die vielleicht das Interesse des Betrachters, im ästhetisch gelungenen Falle nach Kant sein "interesseloses Wohlgefallen", erst erregen, seine Gleichgültigkeit jedenfalls aufheben, seinen emotionalen Zustand verändern, seine Urteilsbildung in Bewegung setzen. Während nun "Darstellung" und "Ausdruck" eines Bildes von ihm selbst her aufzeigbar sind, ist der "Appell" des Bildes in stärkstem Masse abhängig von der kommunikativen Beziehung, von der kommunikativen Situation, in die es eintritt, und die

---

1) vergl.Kapitel "Rand,Borte,Rahmen", S. 46

"Signale", auf denen der "Appell" beruht, mögen einerseits gewiß von den malerischen Mitteln abhängen, andererseits aber sind sie weitgehend u m g e b u n g s a b h ä n g i g , denn Signale verändern die Situation, die Umgebung, indem sie mit ihr k o n t r a s t i e r e n .

Damit kommen wir wieder auf den Rahmen, und wir werden sehen, daß seine Leistung hauptsächlich in die Richtung des Appells geht. Jeder Rahmen grenzt, wie wir bereits sahen, die "Darstellung" des Bildes nicht nur gegen die Umgebung ab, sondern er ist auch als erste Umgebung des Bildes zu betrachten und läßt das Bild selbst u m g e b u n g s u n a b h ä n g i g e r werden, indem er es r a h m e n a b h ä n g i g macht. Berücksichtigen wir die darstellungs- und kompositions-konzentrierende und die orientierende Leistung des Rahmens, die wir als solche besonders betont haben (vergl.S. 31), so darf man eine Verstärkung und Konzentrierung der Signalwirkung des Gesamtbildes feststellen. Der "Appell", der neben der "Darstellung" und dem "Ausdruck" dem Bildding zugesprochen werden kann, ist also rahmenabhängig, insofern er - wie jede Zeichen- und Signalwirkung- umgebungsabhängig ist.

Der Rahmen bedingt den "Appell" des Bildes mit, indem er es selbst konzentriert, einerseits eine orientierende, richtungssetzende Wirkung nach innen, auf die Bildfläche der "Darstellung", ausübt und hier das vertikal-horizontale Netz fixiert, Symmetrieelemente, kompositorische Schwerpunkte, Perspektiven, Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund klarer erkennen läßt und andererseits auch eine orientierende Wirkung auf den äusseren Umgebungsraum des Betrachters ausübt. Indem er den Blick des Betrachters sammelt und anzieht, lenkt er ihn auch im Bühlerschen Sinne gleich einem Verkehrszeichen. Man sollte daher den Rahmen in einem doppelten Sinne als Signal auffassen, als innenräumliches und als aussenräumliches Signal, als kompositorischen und als wahrnehmungstheoretischen "Appell", um ihn als Mittel, als einen Teil, als ein Werkzeug der ästhetischen Kommunikation zu verstehen. Betrachten wir diese beiden Möglichkeiten der Wirkung durch den Rahmen noch etwas genauer:

Die auf das Innere des Bildraumes gerichtete Signalfunktion (Bühler bezeichnet entsprechendes in der Sprache als "indexikalische")[1], die kompositorische Signalfunktion also, in der der Rahmen, wie es Th.Ziehen in seinen "Vorlesungen über Ästhetik"[2] hervorhebt, zu einem die "Objekte des Bildes ordnenden Koordinatensystem" wird, signalisiert hinein in den inneren "Scheinraum" des Bildes. So entsteht der Scheinraum in einem realen Bezugssystem, nämlich dem Rahmen, und wird durch eine nach aussen gerichtete Signalfunktion, die wahrnehmungs-theoretische, dem Betrachter fest umgrenzt, isoliert und konzentriert "zugeworfen". (Man könnte scherzhaft von einem ästhetischen "Schein"-werfer sprechen). Der erste "Appell", der kompositorische also, bewirkt, daß die Beziehungen der Farbe und Formen innerhalb der "Darstellung" erst durch den Rahmen in ihrer vollen zusammenhängenden Bedeutung erfassbar werden. Die Perspektive, welche Raumtiefe vortäuschen soll, wird etwa durch den nach innen vertieften Rahmen erst deutlich erkennbar. Hier liefert er also einen Zusatz zur Darstellungsfunktion des Bildes.

Der zweite, wahrnehmungstheoretische "Appell" wirkt sich hingegen kommunikativ aus. Wir bemerkten die aufrufende Wirkung, die der Rahmen für den Beschauer hat, indem er ausdrückt: "Hier endet die Umwelt, hier beginnt das Kunstwerk!". Er gleicht somit den Anführungszeichen in der geschriebenen Sprache oder der roten Umrandung auf unseren Verkehrschildern. Anführungszeichen sagen "Hier spricht die Person, von der die Rede war", der Rahmen sagt: "Hier ist ein subjektives Abbild der Wirklichkeit, vom Künstler geschaffen."

Wir sehen also, daß der Rahmen einen Teil der Appellwirkung des Kunstwerkes ausmacht, er ist e r s t e s Signal, wenn das Auge von aussen nach innen betrachtend vorgeht, indem er das zweidimensionale Bild von der ebenfalls flächigen Wand abhebt und somit unsere Aufmerksamkeit erregt. Er ist l e t z t e s Signal, wenn das Auge vom Zentrum des Bildes hin nach aussen wan-

---

1) K.Bühler, a.a.O., S.28
2) Theodor Ziehen, "Vorlesungen über Ästhetik", I 1925, S.78

dert - dies ist besonders der Fall bei deutlich zentral angelegten Kompositionen, so sicher bei einer Pieta oder einem Porträt - und verdeutlicht so die Trennung zwischen der dargestellten Welt und der realen Umwelt, indem er die Darstellung eingrenzt, das abschweifende Auge auf sie zurücklenkt und den dargestellten Gegenstand e i n s p e r r t . In diesem Falle hat der Rahmen, der architektonisch-illusionär gegeben ist, von Figuren betreten oder überschritten werden kann, selbstverständlich eine s e m a n t i s c h e Funktion, einen Aussageinhalt; er verdeutlicht, daß zwar eine Schranke zwischen der Welt der Darstellung und der unseren besteht, aber gerade von Figuren der Darstellung überschritten, durchbrochen werden kann. Wir können also die semantische Funktion des Rahmens in solchen Ausnahmefällen noch genauer als eine symbolische bestimmen. (Symbolisch hier nicht im semiotischen Sinne der heutigen Semiotik, sondern im kunsttheoretischen, wo das Symbol neben Allegorie und Gleichnis steht.)

Kehren wir zurück zu unserem Vergleich mit der Sprache und sehen von diesen Sonderfällen ab, dann können wir unseren eingangs angeführten Leistungen des Rahmens eine neue hinzufügen, die a p p e l l i e r e n d e , wie wir sie eben ausgeführt haben. Sie ist die einzige, die der Rahmen mit einer sprachlichen Erscheinung in nennenswertem Grade gemein hat. Denn zum "Ausdruck" hat er wenig oder keine Beziehung; ebensowenig wie die A n f ü h r u n g s z e i c h e n zum Ausdruck der Rede.

Der Rahmen ist meist gar nicht vom Künstler selbst ausgesucht (Sonderfälle sind hier Dürer und die frühen Italiener),sondern von einem Kunsthändler oder Käufer, also von jemandem, der nichts zum Bild hinzuzufügen hat und dessen Intention uns nicht interessiert, während Bühler gerade beim "Ausdruck" betont,daß dieser n u r vom Sender abhängig ist. Fälle, in denen der Rahmen ebenso wie das Bild "Ausdruck" der Darstellung ist, sind selten und es liegt nahe, sie als Verfehlungen des Wesens des Rahmens zu empfinden. Der Rahmen kann, um im Bilde zu bleiben, für sich allein nicht mehr ausdrücken, als eben ein Paar Anführungszeichen, zwischen denen nichts steht. Wenn Anführungszeichen irgendwo in der geschriebenen Sprache gesetzt sind, dann

nicht, um dem, was da gesagt werden soll, etwas hinzuzufügen, sondern um es möglichst rein und unverfälscht wiederzugeben und um zu betonen, daß hier eine andere Person zur Sprache kommen soll, eine neue Ebene des Gedankens eingeschoben wird.(Man denke an die "boshaften" Anführungsstriche, die auf fremde Terminologie hinweisen, sagen: "Was A.fälschlich so nennt".); entsprechend steht es um den Sinn des Rahmens.

Wenn also der Rahmen etwas ausdrückt, dann höchstens diese Absicht, und so kann z.B. ein besonders kostbarer Rahmen über den, der das Bild rahmte, (mag es der Künstler selbst oder in der Regel ein Besitzer gewesen sein) etwas aussagen, nämlich, daß er das Bild besonders hoch geschätzt hat und das so zum Ausdruck bringen wollte.[1] Diese Ausdrucksleistung hat mit der "Darstellungsfunktion" des gesamten Bilddinges jedoch nur sehr bedingt etwas zu tun. Sie kann sie sogar stören, wenn der Rahmen zum Bild nicht passt, es etwa "erschlägt".

Wir verdanken dem Bühlerschen Ansatz zur Sprachtheorie die Erkenntnis, daß der Rahmen im allgemeinen keinen semantischen, wohl aber einen ästhetischen Zusatz zum Bildding liefert. Kaufmann sprach nicht umsonst vom ästhetischen Objekt als "Bildding", nämlich Bild samt Rahmen. Baudelaire schreibt in seinem Gedicht "Le cadre"[2]: "Comme un beau cadre ajoute à la peinture ....".

Mit Hilfe der Bühlerschen Überlegungen können wir nun zeigen, w a r u m der Rahmen zusätzliche ästhetische Information liefert. Er ist Signal. Der "Appell" des Bildes besteht aus einzelnen Signalen, und so, wie diese einzelnen Signale des Bildes Teile seines ästhetischen Gehaltes ausmachen, so ist auch dieses Signal der Begrenzung, der Rahmen, ein wichtiger Teil, wenn auch keineswegs der wichtigste des gesamten Appells des Kunstwerkes. Er erreicht von aussen her und sofort, was die Darstellung von

---

1) Anmerkung: Der schaffende Künstler selbst ist mit seinem Bild so intim, daß er dafür keinen Rahmen braucht. Vielleicht ist das eine Erklärung dafür, daß die Maler sich meist so wenig um die Rahmung ihrer Bilder kümmern.

2) Charles Baudelaire "Les fleurs du mal "un phantome" " Le cadre, Paris, 1857

innen her und erst nach Betrachtung und Würdigung leistet, nämlich deutlich zu machen, daß hier nicht blosse Umwelt ist, sondern etwas Besonderes mit eigenem Recht und eigener Stimme. Wir vertrauen seiner Anzeige und sind enttäuscht, wenn sich bei näherer Betrachtung zeigt, daß der Rahmen nichts Besonderes, Nichtssagendes umschliesst, daß die Anführungsstriche vor einer inhaltsarmen Rede standen.

Exkurs über den Sockel

Die bisher genannten und erörterten Funktionen des Rahmens und des Rahmensystems setzen eine Grundeigenschaft des Bilddings voraus: seinen materialen, extensionalen, raumeinnehmenden Charakter. Das Rahmensystem bestimmt den extensionalen Charakter des Bildes, indem es die Darstellung begrenzt, gegen die Umgebung abgrenzt. Es ist bekannt, daß das Bild durch den Rahmen häufig erst seine endgültige Form bekommt, daß es infolge der Schutzfunktion des Rahmens t r a n s p o r t a b e l , also o r t s u n g e b u n d e n wird. Gerade durch die Rahmung und ihre extensionalitätssetzende Funktion wird das Bildding auf der anderen Seite aber o r t s g e b u n d e n e r , o r t s a b h ä n g i g e r ; da der Rahmen als Vermittler zwischen Darstellung und Umgebung fungiert, wurde er häufig auf eine b e s t i m m t e Umgebung abgestimmt, in der er dann möglichst auch bleiben sollte. Wir können noch weiter gehen: er wird meist schon auf einen bestimmten Platz hin zugeschnitten, er wirkt also auf die Hängung des Bildes ebenfalls mit ein. Wir sehen, der Rahmen unterstreicht nicht nur, sondern determiniert die P r ä s e n t a t i o n des Bilddinges.

An diesem Punkte ist es angebracht, auf einen generalisierten Rahmenbegriff zu verweisen, denn die genannte Funktion läßt sich an jedem Rahmenphänomen erkennen. Denken wir an die Rahmenerzählung: in ihr werden Ort und die Umstände, unter denen die umschlossenen Geschichten erzählt werden, abgesteckt. Oder die Bühne des Theaters, die ähnlich dem Bilderrahmen darauf hindeutet, daß es sich innerhalb ihrer Grenzen nur um ein Spiel handele. Bert Brecht legte auf diese Tatsache besonderen Wert, der Zuschauer soll die Bühne als Ganzes erkennen und sich in jedem Augenblick bewusst sein, daß er hier Theater von Schauspielern vorgespielt bekommt. "Es ist gewöhnliches Theater. Es sind Bretter und ein Papiermond ... Glotzt nicht so romantisch!" Interessant ist in diesem Zusammenhang, daß das moderne Theater versucht, den Zuschauerraum mit den Zuschauern in das Stück einzubeziehen.[1] Die Bühne soll nicht mehr als Grenze zwischen rea-

1) Wir denken etwa an Peter Handkes "Publikumsbeschimpfung" und dergl.

ler und fiktiver Welt fungieren, sie wird funktionslos.

Dasselbe Phänomen hatten wir bei der modernen Malerei gefunden, die ebenfalls auf den Rahmen verzichten kann und will. Die künstlerischen Objekte sollen aus ihrem hermetisch abgetrennten Raum heraustreten und in unsere Umwelt integriert werden. Wir möchten an dieser Stelle nicht das Pro und Contra dieser Bestrebungen untersuchen; die letzte Konsequenz in dieser Richtung wäre, die Kunst auch aus ihrer architektonischen U m r a h m u n g , dem Museum zu entfernen und an öffentlichen Plätzen aufzustellen. Bestrebungen dieser Art werden schon heute von einer kleinen Avantgarde verfolgt.

An einer weiteren Übertragung des Begriffes Rahmen sehenwir sehr deutlich seine determinierende Funktion: beim Rahmen unserer sozialen Umgebung. Unser gesellschaftlicher "Rahmen" bestimmt sehr genau, was wir innerhalb seiner Grenzen tun dürfen und was wir zu unterlassen haben, um nicht aus dem "Rahmen zu fallen". Hier, wie beim Bilderrahmen, gilt, daß innerhalb seiner mit anderen Maßstäben gemessen wird, als ausserhalb. Aus dem Rahmen fällt, was den inneren Maßstäben nicht entspricht, und es gibt vieles, was schlechthin keinen Rahmen verdient.

Hegel hat in seiner Ästhetik den Rahmen nicht erwähnt, er betont jedoch, daß jede Skulptur eines Sockels bedürfe: "Doch sind Tempel und Kirchen nicht der einzige Raum für Statuen, Gruppen und Reliefs, sondern ebenso werden auch Säle, Treppen, Gärten, öffentliche Plätze, Tore, einzelne Säulen, Triumphbogen usf. mit Skulpturbildern belebt und gleichsam bevölkert, und selbst unabhängig von solcher weiteren Umgebung fordert jede Statue zu ihrem Ort und Boden ein eigenes Postament."[1]

Diese Ortsbezogenheit führt Hegel weiter aus:
"Die Gestalt der Skulptur reisst . . sich von der architektonischen Bestimmung, dem Geist als eine bloß äussere Natur und Umgebung zu dienen, los und ist ihrer selbst wegen da. Dieser Abtrennung zum Trotz bleibt aber das Skulpturbild dennoch im wesentlichen Verhältnis zu seiner Umgebung. Eine Statue oder Gruppe und mehr noch ein Relief kann nicht gemacht werden, ohne dass

---

1) G.W.F.Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, a.a.O.,III,S.65o

nicht der Ort in Betracht kommt, an welchem das Kunstwerk stehen soll. Man darf ein Skulpturwerk nicht erst vollenden, und dann zusehen, wo man es hinbringt, sondern es muss bei der Konzeption schon im Zusammenhang mit einer bestimmten Außenwelt und deren räumlichen Form und örtlichen Lage stehen. In dieser Hinsicht behält die Skulptur einen dauernden Bezug besonders auf architektonische Räume."[1]

Der Sockel nun verstärkt die von Hegel hervorgehobene Ortsbezogenheit der Skulptur noch in großem Maße. Er unterstreicht die architektonische Bezogenheit der Plastik, die wesentlich deutlicher ist als beim Bild. In diesem Zusammenhang ist es interessant zu wissen, daß sich im "Ästhetischen Lexikon" von Jeitteles aus dem Jahre 1835, also der Hegelzeit, das Wort Rahmen überhaupt nicht findet, und der Sockel unter seinem alten Namen "Zocke" nur als Element der Baukunst verzeichnet ist. Der Sockel kann als ein nicht-essentieller, ein zufälliger, nichtnotwendiger Träger angesehen werden, wenn man an seine praktische Funktion denkt. Sofern der notwendige Träger eines Bildes, die über einen Keilrahmen gespannte Leinwand, das Bild von der Wand nach vorne abhebt, es also wie auf einer hervorgehobenen Teilwand präsentiert, hat natürlich der Träger des Bildes auch eine Sockelwirkung.

Man kann also in Bezug auf Bilder neben dem u m r a h m e n d e n Rahmen, auch vom t r a g e n d e n Rahmen sprechen und dabei auf das Keilrahmensystem mit seiner Sockelwirksamkeit verweisen. In diesem Falle werden ästhetische und pragmatische Funktionen sichtbar. Der Keilrahmen ist in diesem Falle ein essentieller, notwendiger Träger.

Innerhalb der neueren Ästhetiken hat sich vor allem Theodor Lipps ausser mit dem Rahmensystem mit dem Sockel befasst. Lipps geht in seinen Ausführungen über die "trennende" und die "verbindende" Wirkung des "Rahmens und des Sockels"[2] von der Unterscheidung zwischen Flächenkunst und Plastik aus. Bereits zuvor hatte er den Begriff der "Isolierung" des Kunstwerkes eingeführt.

---

1) G.W.F.Hegel, a.a.O., S.354 ff. II.
2) Theodor Lipps, Ästhetik, Psychologie des Schönen und der Kunst, 2 Bände, Hamburg, 1903/06, § 29

"Es sondert sich also ab von allem, was sonst materielle Wirklichkeit hat, es isoliert sich dies materielle Ding, Kunstwerk genannt, absolut von allem, was nicht Kunstwerk ist. Und es isoliert sich andererseits von jedem anderen Kunstwerk .."[1]
Etwas weiter fährt Lipps dann fort:
"Die Plastik etwa hebt das plastische Kunstwerk sichtbar vom Boden der gemeinen Wirklichkeit durch den tragenden Sockel. Der Maler verfährt in analoger Weise, indem er dem Bilde den Rahmen gibt ..."[2] Lipps fasst also Rahmen und Sockel zu einem ästhetischen Mittel mit gleicher Funktion zusammen. Bei ihm steht die P r ä s e n t a t i o n s -funktion, wie wir sie genannt haben, im Vordergrund. Außerdem hebt Lipps, wie Hegel, den architektonischen Bezug, der mit Sockel und Rahmen gegeben wird, hervor. Der "Sockel" ist "in sich selbst ein architektonisches Gebilde und damit geeignet ... das Bildwerk unmittelbar als Teil des architektonischen Ganzen erscheinen zu lassen."[3] Wiederum spielt bei Lipps auch die dekorative Funktion von Rahmen und Sockel eine Rolle: "Eben dasjenige, was einerseits das Bildwerk isoliert und damit ihm Bildcharakter gibt, kann andererseits es an einen umgebenden materiellen Lebenszusammenhang binden, und ihm d e k o r a t i v e n Charakter verleihen oder einen solchen fordern ..."[4]

R.Hamann hat diesen Punkt ebenfalls aufgegriffen. Außerdem verschärft er den von Hegel und Lipps vermerkten Bezug der Plastik auf "architektonische Räume", in der Auffassung, daß Plastik als "Teil und Glied einer Architektur" zu verstehen ist. "Die Verbindung von klassischer Plastik mit Architektur ist gegeben durch den Sockel."[5] In diesem Zusammenhang sieht Hamann direkt die Verbindung zum Bilderrahmen: "Der Sockel kann einmal wie ein Bilderrahmen eine ästhetisierende Wirkung ausüben, den Inhalt aus der gemeinen Wirklichkeit herausheben, indem er die menschliche Figur nicht auf gleichem Boden mit uns weilen lässt. Die

---

1) Th.Lipps, a.a.O., S.111
2) ebenda S.111
3) ebenda S.609
4) ebenda S.633
5) Richard Hamann, Aufsätze über Ästhetik, Marburg/Lahn, 1948, S.119

dekorative Wirkung des Rahmens wie des Sockels ist aber die entgegengesetzte, das Kunstwerk in die Wirklichkeit so hineinzubeziehen, dass es mit Hilfe des Rahmens ein notwendiger Theil der Wand, mit Hilfe des Sockels ein architektonischer Bestandteil der Umgebung, ein Möbel in einem Zimmer oder auf einem Platze wird. Wie nur bestimmte Arten der Malerei eine wandgestaltende und wandschmückende Wirkung ausüben, so ist nur die Plastik imstande mit Hilfe des Sockels eine architektonische Funktion in notwendigem Zusammenhang mit unserer Umgebung zu erfüllen."[1]

Hegel, Lipps und Hamann, die drei Autoren, die wir zum Thema Sockel u n d Rahmen zitierten, betonen die verbindende und die trennende Funktion von Sockel und Rahmen, wobei ihnen besonders an der Tatsache gelegen ist, daß durch Rahmen und Sockel das Kunstwerk mit seiner materiellen, architektonischen Umwelt, die fiktive Welt der Darstellung mit der Wirklichkeit v e r b u n d e n wird.

Auch der determinierenden Präsentationsfunktion begegnen wir am Sockel wieder. Er legt den einmal ausgesuchten Ort fest, und er kann durch seine Größe bzw. Monumentalität und durch seine Gestaltung die Präsentation determinieren. Denken wir zum Beispiel an ein Reiterstandbild, das ohne Postament auf einem Platze steht, so wirkt es inmitten des Getriebes trotz Lebensgröße von Pferd und Reiter ohne Sockel hilflos. Erst auf einem Sockel entfaltet es seine volle Wirkung, man kann sogar sagen, entfaltet es überhaupt erst seine Wirkung.

Verglichen mit der konzentrierenden Funktion des Rahmens tritt diese beim Sockel weitgehend zurück. Durch die Dreidimensionalität der Plastik, durch ihr meist freies im-Raum-stehen, verliert sie die Geborgenheit eines gerahmten Bildes trotz des erhöhenden Sockels. Der abschweifende Blick wird nirgendwo aufgehalten, er stößt an keine Grenzen. Dies scheint uns der Grund dafür zu sein, daß wir Plastik in der Erinnerung häufig mit ihrer Umgebung reproduzieren; selbst bei photographischen Reproduktionen wird der

---

1) R.Hamann, a.a.O.,S.12o

Sockel einer Plastik mit abgebildet. Der Rahmen hingegen wird in den allerseltensten Fällen auf Abbildungen in Kunstbüchern oder auf Kunstpostkarten gezeigt.

Daran sehen wir wiederum sehr deutlich, daß zwischen Skulptur und Sockel eine engere, wesentlichere Beziehung besteht, als zwischen Bild und Rahmen. Hamann sah Sockel und Rahmen als Glied und Teil der Architektur und des Mobiliars, die in ihrer Gestaltung der Umgebung angepasst werden. Wenn wir uns moderne Plastik ansehen, so ist der schmückende und geschmückte Sockel, wie er von der Antike her bis in das neunzehnte Jahrhundert üblich war, verschwunden. Der Sockel wird auf die praktische Funktion reduziert, der Plastik Standfestigkeit zu geben. Manche Bildhauer beschränken sich dabei sogar auf eine aus grösserer Entfernung überhaupt nicht mehr sichtbare Platte. Dieses Phänomen erinnert uns wieder an den verschwindenden Rahmen in der modernen Malerei und die Bemühungen im modernen Theater, die Bühne als solche abzuschaffen.

Neue Bedeutung erhielt der Sockel durch das "ready-made" der Dadaisten und Surrealisten. Ein beliebiger Gegenstand wird zum Kunstwerk e r k l ä r t , indem er seiner ursprünglichen,meist trivialen Funktion und Umgebung entnommen und in einen neuen Umgebungszusammenhang, ein Museum, gestellt wird. Hier wird die Vorstellung vom "behauptenden" oder "thetischen" Charakter der Kunst beziehungsweise des Kunstwerkes explizit und verstärkt vertreten, die in Kunst und Ästhetik immer wieder anklang, wenn es um die Frage ging, unter welchen Umständen wir es überhaupt mit einem Kunstwerk zu tun haben.
Die Behauptung des Künstlers, daß es sich bei dem von ihm ausgesuchten Objekt um ein ästhetisches Objekt handele, wird durch den präsentierenden Sockel und natürlich die museale Umgebung ausgedrückt. Gleich dem Anführungszeichen, das in der geschriebenen Sprache die direkte Rede umrahmt und präsentiert, verweist der Sockel im Falle des "ready-mades" auf die Behauptung des Künstlers: hier handelt es sich um Kunst. Auch der Rahmen übernimmt eine solche Behauptungsfunktion, wenn wir etwa an Collagen oder Materialbilder denken, bei denen beliebige Gegenstände, wie abgebrannte Streichhölzer, alte Kämme, Papier-

blumen, Nägel und dergleichen aufgeklebt und dann in konventioneller Weise gerahmt werden.

Diese behauptende Funktion von Sockel und Rahmen ist insofern eine besondere und neue im Verhältnis zu den bereits erwähnten, als sie letztlich nur intelligibler Natur ist. Der Rahmen des Materialbildes, der Sockel des "ready-mades" bestimmen unsere Interpretation des ursprünglich trivialen Objektes. Sie weisen uns darauf hin, daß hier etwas zu Kunst erklärt wurde, daß das präsentierte Objekt von uns als ein ästhetisches verstanden sein will.

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit verfolgte das Ziel, die wenigen in der Philosophie und Ästhetik nach Kant eingebetteten Konzeptionen des Rahmens aufzugreifen, zu ordnen und - vom Standpunkt allgemeiner Rahmenfunktion aus - genauer zu bestimmen, um Materialien und Gesichtspunkte für eine spätere exaktere und pragmatischere Theorie des Rahmens zu gewinnen.

Wir gingen also aus von den traditionellen kunsthistorischen und philosophischen Bestimmungen, und es schien uns zunächst wichtig, zwischen dem k o n k r e t e n R a h m e n und dem a b s t r a k t e n R a h m e n p r i n z i p zu unterscheiden. Unter dem Rahmenprinzip wollten wir alles zusammenfassen, was die Leistungen der T r e n n u n g und V e r m i t t l u n g zwischen dem Bild, einer gewissen räumlichen Umgebung und auch dem Beschauer angeht. Jede Untersuchung, in der das materiale und erkenntnistheoretische W i e dieser Trennung und Vermittlung beleuchtet wird, setzt dieses abstrakte Prinzip voraus. Wie ein Bild gerahmt ist, das dürfte bezeichnenderweise auch ästhetisch bei weitem nicht so wichtig sein wie, daß es überhaupt gerahmt ist.

Die genauere Betrachtung der Ausführungen über den Rahmen von Kant über Vischer, Simmel, Lipps und andere bis zu Nicolai Hartmann liessen uns die Leistungen des Rahmens aus seinem dreifachen Bezug, nach a u s s e n , nach i n n e n und z u m B e s c h a u e r ableiten und ordnen. Wir arbeiteten die Funktionen der

1. räumlichen Begrenzung, Isolierung
2. der inhaltlichen Zusammenfassung, Konzentration und
3. der Präsentation der Darstellung bzw. des künstlerischen Objektes

heraus.
Vor allem aus der ersten, der raumsetzenden geometrischen Leistung ergab sich die Frage nach der Beziehung zwischen Rahmen und Raum. Der anthropologische Raum, in dem der Rahmen vor allem die Funktion eines Mobiliarteiles übernimmt, führte uns zu der

Frage nach der a r c h i t e k t o n i s c h e n Rahmenfunktion, bei der wir Beziehung zu Innenraum, Aussenraum, Eigenraum und Fremdraum unterschieden. Von hier aus nun ergab sich unsere Frage nach dem ä s t h e t i s c h e n R a u m der Malerei und der F u n k t i o n d e s R a h m e n s i n d i e s e m Raum.

Unsere Vermutung, daß der Rahmen als Mittel ä s t h e t i s c h e r K o m m u n i k a t i o n fungiere, konnten wir mit einer Übertragung des Bühlerschen "Organonmodells der Sprache"[1] bestätigen. Es zeigte sich, daß der Rahmen eine k o m m u n i k a t i v e Funktion besitzt.

Immer wieder stiessen wir auf dem Rahmen in seiner Funktion verwandte Gebilde, so den Rand, die Borte, den Sockel. Rand, Borte und Rahmen fassten wir zum R a h m e n s y s t e m zusammen, an dem wir das abstrakte Rahmenprinzip genauer erläutern konnten. Über den Sockel und seine verwandten und divergierenden Funktionen fügten wir einen kurzen Exkurs bei.

Heute, da wir die Arbeit vorläufig abschliessen, wissen wir, daß noch viele Fragen bearbeitet werden müssen, wenn das Phänomen des Rahmens erschöpfend und fruchtbar behandelt werden soll. Viele der von uns angeschnittenen Fragen sollten weiter verfolgt werden, insbesondere die Funktionen des Rahmens in der modernen und modernsten Kunst.

Wir begannen mit einem Zitat von Ortega. Dieser schliesst seine "Meditation über den Rahmen" mit dem Bekenntnis, er sei noch "am Anfang des Anfangs". Indem wir dasselbe bekennen und so mit Ortega auch schliessen, hoffen wir mit Baudelaire, daß dieser schöne Rahmen dem Ganzen etwas in seinem Sinne hinzufüge.

Literaturverzeichnis:

Baudelaire,Charles	Les fleurs du mal,Paris,1857
Bense,Max	Informationsästhetik und Texttheorie, Hamburg,1969
Bollnow,O.Friedrich	Mensch und Raum,Stuttgart,1963
Bolzano,Bernard	Der Begriff vom Schönen,184o
Bühler,Karl	Die Gestaltwahrnehmungen,Stuttgart,1913 Sprachtheorie, Die Darstellungsfunktion der Sprache,2.Aufl.,Stuttgart,1965
Carrière,Moritz	Aesthetik,2.Aufl.,Leipzig,1873
Croce,Benedetto	Estetica,3.Aufl.,Bari,19o9
v.Ehrenfels,Christian	Über Gestaltqualitäten,189o
Everth,Erich	Der Bilderrahmen als ästhetischer Ausdruck von Schutzfunktionen,Dissertation, Leipzig,19o9
Fechner,Gustav Theodor	Vorschule der Ästhetik,Leipzig,1876
Franz,W.	Topologie,I.Allgemeine Topologie,Berlin, 196o
Friedmann,Hermann	Die Welt der Formen,München,193o
Hamann,Richard	Aufsätze über Ästhetik,Marburg/Lahn,1948
Hartmann,Nicolai	Ästhetik,Berlin 1953 Aufbau der realen Welt,Berlin,194o
Hegel,Georg Wilh.Friedrich	Vorlesungen über die Aesthetik, herausgegeben von H.Glockner,3.Aufl.,Stuttgart, 1953
Kahnweiler,Daniel-Henrx	Ästhetische Betrachtungen,Stuttgart, 1968 Juan Gris,Paris,193o
Kant,Immanuel	Kritik der Urteilskraft,Berlin u.Libau, 179o Von dem ersten Grunde des Unterschiedes der Gegenden im Raum,ges.Schriften der Königl.Preuss.Akademie d.Wissenschaften, Berlin,19o2
Kaufmann,Fritz	Das Reich des Schönen,Bausteine zu einer Philosophie der Kunst,Stuttgart,196o
Külpe,Oswald	Grundlagen zur Ästhetik,herausgegeben von Siegfried Behn,Leipzig,1921
Lessing,Gotth.Ephraim	Lessings Werke,Ed.E.Consetius,Berlin
Lipps,Theodor	Ästhetik,Psychologie des Schönen und der Kunst,Hamburg,19o6
Meyer-Eppler,W.	Grundlagen und Anwendungen der Informationstheorie,Berlin,196o

Nietzsche,Friedrich	Die Geburt der Tragödie,Werke in 3.Bd. herausgegeben von K.Schlechta,1.Bd. München,1954
Riegl,Alois	Historische Grammatik der Bildenden Künste,Nachlass,Graz u.Köln,1966
Schopenhauer,Arthur	Die Welt als Wille und Vorstellung, 2.Aufl.,Leipzig,1844
Simmel,Georg	Zur Philosophie der Kunst,Potsdam,1922
Speiser,Andreas	Theorie der Gruppen endlicher Ordnung, Berlin/Wien,1928
Vischer,Friedrich,Theodor	Das Schöne und die Kunst,Vorträge, herausgegeben von Robert Vischer, Stuttgart,1898
Witasek,Stefan	Grundzüge der allgemeinen Ästhetik, Leipzig,1904
y Gasset,José Ortega	Obras Completas,Torno II,Madrid,1957 Über die Liebe, deutsch von Helene Weyl, Stuttgart,1950
Zeising,Adolf	Ästhetische Forschungen,Frankfurt/M., 1855
Ziehen,Theodor	Vorlesungen über Ästhetik,I.,1925
Zimmermann,Robert	Studien und Kritik zur Philosophie und Ästhetik,Wien,1870
Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte	herausgegeben von Otto Schmitt,Stuttgart, 1937

Zeitschriften:

Bauen und Wohnen,Heft 9,München,1968

Architecture,Mouvement,Continuite,Nr.5,Paris,Avril 1968

Anhang

José Ortega y Gasset Meditationen über den Rahmen

Auf der Suche nach einem Thema

Das Zimmer, in dem ich heute schreibe, enthält sehr wenige Dinge; aber unter ihnen sind zwei große Photographien und ein kleines Gemälde, die in Stunden der Müdigkeit, Krankheit oder erzwungener Muße vor allem meinen Blick auf sich ziehen. Die beiden Photographien sehen sich von gegenüberliegenden Wänden an. Eine stellt die Gestalt der Gioconda aus dem Prado dar; die andere ist das Porträt des "Hombre con la mano al pecho", des Mannes mit der Hand auf der Brust, das El Greco, der rasende Grieche Toledos, malte. Der unbekannte Mann auf dem Bild, dessen Gesicht jähe Leidenschaft verrät, sucht durch das Gewicht seiner Hand eine chronische Exaltation des Herzens zu dämpfen, während er aus fiebrigen Augen die Welt betrachtet. Die weiße Halskrause schimmert milchig; der spitze Bart scheint zu beben, und auf dem schwarzen Gewand zuckt unter dem Herzen der Goldknauf des Degens wie ein flackernder Pulsschlag. Diese Gesalt ist mir immer als die gütige Darstellung Don Juans erschienen, Don Juans allerdings, wie ich ihn deute und wie er von dem landläufigen ein wenig abweicht. Die Gioconda andererseits mit ihren ausgezupften Brauen und dem elastischen Fleisch einer Molluske, mit ihrem zweischneidigen Lächeln, das verführt und sich zugleich entzieht, ist für mich das Symbol der äußersten Weiblichkeit. Wie Don Juan den Mann bedeutet, der vor der Frau nichts ist als Mann - nicht Vater, noch Gatte, noch Bruder, noch Sohn -, so ist die Gioconda die Frau schlechtweg, die ihren Zauber unbesiegt bewahrt. Mutter und Gattin, Schwester und Tochter sind Niederschläge des Weiblichen, Formen, welche die Frau annimmt, wenn sie es nicht mehr oder noch nicht ist. Der Mehrzahl der Frauen ist Frau zu sein kaum eine Lebensstunde lang gegönnt, und die Männer sind nur in Momenten Don Juan. Verlängern wir diese Momente und dehnen sie über ein ganzes Leben aus, so haben wir den Typus des Don Juan - der Dona Juana. Denn das ist die Gioconda: Dona Juana. So sind diese beiden Bilder, einander gegenüber an ihren beiden Wänden, eines des anderen würdig. Den Besieger aller übrigen Frauen, Don Juan, der höchsten Erfahrung auszusetzen, indem man ihn dem Einfluß Dona Juanas unterwirft - welch verlockendes Experiment! Was wird geschehen? Das Zimmer, in dem ich jetzt schreibe, ist das Laboratorium, wo der Versuch sich vollzieht. An sinkenden Abenden, wenn in den Ecken des Raumes die Nachhut des Lichts gegen einfallende Dunkelheit kämpft, ist zwischen den Bildern ein knisternder Austausch von Energien entfacht. Mehr als einmal unterhielt ich mich damit, den stummen Dialog, Angriff und Verteidigung der beiden Blätter zu belauschen,die einander wie die Schlösser des Pyrotechnikers die Raketen ihrer Sentiments durch die Breite des Zimmers zusprühten.

Da ich eben dabei bin, ein Blatt Papier zu beschreiben,könnte ich es nicht mit diesem Gegenstand füllen? Vielleicht - doch es erhebt sich ein Einwand. Dies schwere Thema von Liebe und Leid hat nicht Raum auf einem Blatt Papier; es erforderte Dutzende. Und meine Laune will heute nur eines formen.

Suchen wir einen schlichteren Gegenstand! Vielleicht das kleine Gemälde, das zur Linken des "Hombre con la mano al pecho" hängt. Es ist eine Landschaft von Regoyos, dem schlichtesten aller Maler, dem Fra Angelico von Wald und Feld, dessen Bilder aussehen, als habe er jeden Kohlkopf knieend konterfeit. Dargestellt ist ein Winkel aus Bidasoa; ein friedfertiges Land voll grüner Kräuter, verschwimmend im Hintergrund die bleifarbenen Berge Frankreichs, schwerelose Wolken in der Höhe, die Windungen eines Flusses, ein blitzendes Dorf, das die Sonne mit ihrem letzten Strahl vergoldet, und die Allerweltbrücke, über die, das einzig Hastende in dieser linden Ruhe, ein eiliges Züglein fährt. Der Rauch der Lokomotive verweht in der Luft; und ist er eben am Verschwinden, so sehen wir ihn neu aus sich selbst entstehen, und so fort ins Unendliche. Dieser Rhythmus von Vergehen und Auferstehen des Räuchleins leiht dem Gemälde etwas wie den Pulsschlag des Lebens und hält es in einer Sphäre unverwelklicher Gegenwart.

Könnte man nicht ein Blatt von alle dem schreiben, was dies kleine Gemälde anregt? Leider nein. Nichts leichter als über dies Bildchen viele Seiten zu schreiben, aber eine einzige - unmöglich. Der Leser ahnt nichts von den Nöten eines Mannes, der eine einzige Seite schreiben möchte. Gar zu wunderbar sind die Dinge dieser Welt. Gar zu viel ist noch über das geringste zu sagen. Und es ist nicht hübsch, dem Gegenstand willkürlich die Glieder zu amputieren und dem Leser einen Torso mit lauter Stümpfen zu bieten.

Suchen wir also ein noch schlichteres Thema als das schlichte Gemälde des schlichten Malers. Zum Beispiel seinen vergoldeten Rahmen. Meditieren wir ein wenig über seinen Rahmen. Selbst wenn wir uns so beschränken, werden wir nur zu gewiß in den Anfängen stecken bleiben.

Rahmen, Kleid und Schmuck

Bilder leben eingehegt von ihren Rahmen. Diese Verbindung von Rahmen und Bild ist nicht zufällig. Eines bedarf des anderen. Ein Bild ohne Rahmen sieht aus wie ein geplünderter nackter Mensch. Sein Inhalt läuft an den vier Seiten der Leinwand über und verflüchtigt sich in der Luft. Umgekehrt verlangt der Rahmen ein Bild zu seiner Erfüllung, verlangt es so sehr, daß er, wenn es fehlt, eine Tendenz hat, alles in Bild zu verwandeln, was man durch ihn sieht.

Die Beziehung zwischen beiden ist demnach wesentlich und nicht zufällig; sie ist von der Art einer physiologischen Bedürftigkeit: so wie das Nervensystem den Blutkreislauf erfordert und

umgekehrt; wie der Leib bestrebt ist, in einem Kopf zu enden, und der Kopf, auf einem Leib aufzusitzen.

Die Lebensgemeinschaft von Rahmen und Bild gleicht jedoch nicht jener, die sich als erster Vergleich darbietet, der Symbiose von Kleid und Körper. Der Rahmen ist nicht Gewand des Bildes, denn das Gewand verhüllt den Leib, während der Rahmen das Bild zur Schau stellt. Gewiß läßt das Kleid nicht selten Teile eines Körpers frei; aber das erscheint uns stets als ein kleiner Leichtsinn, den sich das Kleid erlaubt, eine Pflichtvergessenheit, beinah sündlich. Jedenfalls wahrt die bedeckte Oberfläche ein gewisses Verhältnis zu der unbedeckten, so daß, wenn diese jene überwiegt, das Kleid nicht mehr Kleid ist, sondern Schmuck wird. So hat der Gürtel des nackten Wilden ornamentalen, nicht bekleidenden Charakter.

Aber der Rahmen ist auch kein Schmuck. Die erste künstlerische Tat des Menschen war, zu schmücken und vorzüglich seinen Leib zu schmücken. Im Schmuck, der Erstgeborenen der Künste, finden wir den Keim aller anderen. Und dieses erste Kunstwerk bestand einfach in der Vereinigung zweier Naturwerke, welche die Natur nicht vereinigt hatte. Der Mensch befestigte eine Vogelfeder an seinem Kopf, hing sich die aufgereihten Zähne eines wilden Tieres auf seine Brust oder band sich ein Armband aus glänzenden Steinen um sein Handgelenk. Das ist das erste Gestammel jener vielfältigen und göttlichen Rede der Kunst.

Welch geheimnisvoller Instinkt bewog den Indianer, sich farbenprächtige Federn um den Kopf zu stecken? Zweifellos eine Sucht, die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, seine Unterschiedenheit und Überlegenheit vor den anderen zu betonen. Die Biologie führt den Beweis, daß der Trieb, sich auszuzeichnen und zu herrschen, ursprünglicher ist als der Erhaltungstrieb.

Jener geniale Indianer trug in seiner Brust ein verworrenes Empfinden, daß er mehr wert, daß er mehr Mann sei als die anderen. Indem er sich den Federschmuck auf den Kopf setzte, schuf er einen Ausdruck für sein heimliches Selbstgefühl. Diese bunten Federn waren nicht da, um als solche bewundert zu werden; sie wirkten wie ein Blitzableiter, sie sollten die Blicke der anderen auf sich ziehen, um sie dann in der Person des Trägers einschlagen zu lassen. Die Feder war ein Akzent, und der Akzent akzentuiert nicht sich selbst, sondern den Buchstaben, über dem er steht.

Jeder Schmuck wahrt diesen Sinn, den das schräge Ausrufungszeichen über der Stirn des Wilden ausspricht; er zieht den Blick an, aber mit der Bestimmung, ihn auf das Geschmückte abzubeugen. Der Rahmen jedoch zieht nicht den Blick auf sich. Der Beweis ist einfach: gehe ein jeder seine Erinnerungen an die Gemälde durch, die er am besten kennt; er wird rasch bemerken, daß er sich nicht auf die Rahmen besinnen kann, von denen sie eingefaßt sind. Einen Rahmen sehen wir nur, wenn wir ihn in der Werkstatt des Schreiners sehen, das heißt, wenn er seiner Funktion entzogen, wenn er zur Disposition gestellt ist.

Die Insel der Kunst

Anstatt den Blick anzuziehen, begnügt der Rahmen sich damit, ihn zu sammeln und sogleich auf das Bild zu lenken. Aber dies ist nicht sein Hauptgeschäft.

Die Wand, an der Regoyo's Werk hängt, mißt nicht mehr als sechs Meter. Das Gemälde nimmt einen winzigen Teil davon ein und präsentiert mir dennoch ein beträchtliches Stück der bidassoarischen Landschaft: einen Fluß und eine Brücke, die Eisenbahn, ein Dorf und den geschwungenen Rücken eines großen Gebirges. Wie kann so viel auf so schmaler Fläche sein? Offenbar, weil es ist, ohne zu sein. Vor der gemalten Landschaft kann ich mich nicht betragen wie vor der wirklichen; die Brücke ist in Wirklichkeit keine Brücke, noch der Rauch Rauch, noch die Felder bestellter Acker. Alles in ihr ist bloßes Abbild, alles genießt ein rein virtuelles Dasein. Das Gemälde, wie die Poesie, wie die Musik, wie jedes Kunstwerk, ist eine Tür ins Irreale, die sich durch Zauberei in unserer wirklichen Umwelt öffnet.

Betrachte ich diese graue Zimmerwand, so bin ich gezwungenermaßen den Lebensnützlichkeiten zugewandt. Betrachte ich das Gemälde, so trete ich in ein imaginäres Reich ein und nehme eine Haltung reiner Kontemplation an. Wand und Bild also sind gegensätzliche Welten und ohne Verbindung miteinander. Vom Wirklichen hinüber ins Nichtwirkliche springt der Geist wie aus dem Wachen in den Traum.

Das Kunstwerk ist eine imaginäre Insel, die rings von Wirklichkeit umbrandet ist. Damit sie entstehe, ist es notwendig, daß der ästhetische Gegenstand gegen das Medium des Lebens isoliert wird. Von der Erde unter unseren Füßen können wir zu der gemalten Erde auf der Leinwand nicht Schritt für Schritt hinübergehen. Mehr noch: Unbestimmtheit der Grenzen zwischen Lebens- und Kunstdingen stört unsern ästhetischen Genuß. Das Gemälde ohne Rahmen, dessen Grenzen gegen die nützlichen, kunstfremden Objekte ringsum nicht deutlich markiert sind, verliert seine Anmut und Verführungskraft. Es ist nötig, daß die reale Wand auf einmal und übergangslos auf dem irrealen Gebiet des Kunstwerks befinden. Ein Isolator ist nötig; dieser Isolator ist der Rahmen.

Um zwei Gegenstände gegeneinander zu isolieren, bedarf es eines dritten, der weder der eine noch der andere ist, eines neutralen Objektes. Der Rahmen ist noch nicht Wand, nichts als ein nützliches Stück meiner Umgebung; aber er ist auch noch nicht die verzauberte Oberfläche des Bildes. Beiden Regionen benachbart, dient er dazu, ein schmales Mauerband zu neutralisieren und wirkt wie ein Sprungbrett, das unsere Aufmerksamkeit in die Legendendimension der ästhetischen Insel schnellt. 1)

---

1) Man erinnere sich an die Etymologie von Insel = insula. Der Stamm sul bezeichnet die Idee des Hüpfens, Springens. So ist in-sula das Stück Land, der Fels, der ins Meer gesprungen ist.

Der Rahmen hat etwas vom Fenster, wie das Fenster sehr viel vom Rahmen hat. Bemalte Leinwände sind Löcher ins Ideale, durchgebrochen durch die stumme Realität der Mauer, kleine Ausluge ins Unwahrscheinliche, in das wir hineinschauen durch das hilfreiche Fenster des Rahmens. Andererseits erscheint ein Stück einer Landschaft oder einer Stadt, das wir in ein Fenster eingehängt sehen, aus der Wirklichkeit herausgelöst und ins Imaginäre entrückt. Und ein Gleiches geschieht mit fernen Dingen, die im klaren Rund eines Bogens stehen. 1)

Der Goldrahmen

Die Deutung, die wir der Funktion des Rahmens gaben, wird bestätigt durch den unangefochtenen, durch Jahrhunderte behaupteten Sieg des Goldrahmens über alle anderen Rahmen. Sollen wir in unserer Beschäftigung mit Wirklichkeiten unterbrochen werden, so gibt es kein besseres Mittel, als uns einen Gegenstand vor Augen zu stellen, der mit Naturdingen, die uns mehr oder weniger immer praktische Probleme aufgeben, nicht die entfernteste Ähnlichkeit hat. In jeder Form, so stilisiert sie sei, steckt eine Anspielung auf die realen Objekte, aus denen sie abgezogen ist. Noch das reinste geometrische Ornament, der Mäander oder die Volute, bewahrt unzerstörbar den Widerhall einer Naturform, wie in der greisen, vor tausend Jahren gefischten Muschel noch atlantische Brandungen summen. Nur das Ungeformte ist frei von Anspielungen auf Realität.

Der Goldrahmen dankt seine Vorherrschaft wahrscheinlich dem Umstand, daß der Purpurfirnis besonders gut dazu geeignet ist, Reflexe zu erzeugen; und der Reflex ist die Sorte von Farbe, von Licht, die keine Spur von Dingform mehr mitführt, die reine, formlose Farbe ist. Wir schreiben einem metallischen oder gläsernen Gegenstand seine Reflexe nicht zu, wie wir ihm seine Oberflächenfärbung zuschreiben. Der Reflex gehört weder dem reflektierenden noch dem reflektierten Ding, sondern einem Etwas zwischen den Dingen, einem Gespenst ohne Materieleib. Aus diesem Grund, weil er nicht Form ist und zu nichts gehört, glückt es uns nicht, mit unserem Eindruck von dem Reflex ins Reine zu kommen, und er pflegt uns zu blenden. So schiebt der Goldrahmen mit seinem Igelpelz spitzer Lichter zwischen das Gemälde und die reale Umwelt einen Gürtel puren Glanzes. Seine Reflexe, die wie kleine, zornige Dolche arbeiten, zerschneiden unaufhörlich die Fäden, die wir, ohne es zu wollen, zwischen dem unwirklichen Bild und der wirklichen Welt spinnen. Nicht viel anders steht am Eingang des Paradieses ein Engel mit geschwungenem Flammenschwert, das heißt mit einem Reflex in der Hand.

---

1) Man beachte, daß dieser Charakter der Unwirklichkeit wächst, je größer der Abstand zwischen dem Bogen oder Fenster und dem darin Gesehenen wird, denn dann bemerken wir das Dazwischenliegende nicht, und die wirklichen Wege bleiben verborgen, auf denen wir dorthin gelangen könnten.

Der Bühnenrahmen

Der Bühnenrahmen sperrt seinen mächtigen Schlund auf wie eine Parenthese, die bereit ist, einen anderen, von den wirklichen Dingen des Zuschauerraums verschiedenen Gegenstand in sich zu schließen. Darum ist er je schmuckloser, desto besser. Mit einer enormen, absurden Geste bedeutet er uns, daß in dem imaginären Hinterland der Bühne, zu dem er das Einfalltor ist, die andere, die unwirkliche, die Welt der Phantasmagorie beginnt. Wir sollten es nicht zulassen, daß sich dies gähnende Maul vor uns öffnet, um uns von Geschäften zu reden, um widerzukäuen, was das Publikum in Herz und Brust trägt; nur wenn es uns Atemwolken von Träumen und den blauen Dunst des Märchens zubläst, besteht es zu Recht.

Schiffbruch

Der Versuch, eine Seite über den Rahmen zu schreiben, ist gescheitert, wie vorauszusehen war. Wir müssen schließen und stehen eben am Anfang des Anfangs. Jetzt sollten wir von Hut und Mantilla sprechen als dem Rahmen eines Frauengesichtes. Aber es hilft nichts, wir müssen verzichten. Weiter würde sich das anziehende Problem stellen, warum in China und Japan die Bilder ungerahmt zu sein pflegen. Aber wie sollen wir diesen Gegenstand behandeln, der eine grundsätzliche Gegenüberstellung fernöstlicher und westlicher Kultur, des asiatischen und des europäischen Herzens in sich schließt? Um hier klar zu sehen, müßten wir zunächst zu deuten versuchen, warum der Chinese sich nach Süden orientiert und nicht nach Norden wie wir, warum er in Weiß trauert und nicht in Schwarz, warum er beim Hausbau mit dem Dach beginnt statt mit dem Fundament, warum er, wenn er nein sagen will, den Kopf von oben nach unten bewegt wie wir, wenn wir bejahen.

Lebenslauf

Am 4.9.1943 wurde ich - Renate Kübler - in Stuttgart geboren. Ab 1950 besuchte ich die Grundschule, von 1954 bis 1961 das Evangelische Töchterinstitut und von 1961 bis 1963 das Königin Charlotte-Gymnasium in Stuttgart, wo ich im Frühjahr 1963 die Reifeprüfung des mathematisch-naturwissenschaftlichen Zuges ablegte.

Im Sommersemester 1963 begann ich mit dem Studium der Philosophie und Kunstgeschichte an der Universität Stuttgart und wechselte im Wintersemester 1963/64 an die Universität Tübingen über. Dort belegte ich bis zum Sommersemester 1969 Vorlesungen in Philosophie, Kunstgeschichte und Romanistik.

Meinen akademischen Lehrern

Prof.Dr.Max Bense, Prof.Dr.Ernst Bloch, Prof.Dr.Otto Friedrich Bollnow, Prof.Dr.Eugenio Coseriu, Prof.Dr.Bruno Baron v.Freytag gen.Löringhoff, Doz.Dr.Hans Holländer und Prof.Dr.Julius Wilhelm sei hiermit mein herzlicher Dank ausgesprochen.

Gesamtherstellung: **DIE REPROGRAFIE** · Karl Mayer KG. · 7 Stuttgart-N · Friedrichstraße 13